



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Okolice nie tylko geograficzne : o twórczości Andrzeja Kuśniewicza

Author: Elżbieta Dutka

Citation style: Dutka Elżbieta. (2008). Okolice nie tylko geograficzne : o twórczości Andrzeja Kuśniewicza. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Elżbieta Dutka

Okolice nie tylko geograficzne
O twórczości Andrzeja Kuśniewicza

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2008

Okolice nie tylko geograficzne

O twórczości Andrzeja Kuśniewicza



NR 2575



Elżbieta Dutka

Okolice nie tylko geograficzne

O twórczości Andrzeja Kuśniewicza



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Jerzy Smulski

Redaktor
Katarzyna Węckowska

Projektant okładki
Lucjan Dyląg

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Mirosława Żłobińska

Copyright © 2008 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1713-7

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 250 + 50 egz. Ark. druk. 22,5.
Ark. wyd. 24,5. Przekazano do łamania w październiku 2007 r.
Podpisano do druku w styczniu 2008 r.
Papier offset kl. III, 80 g. Cena 37 zł

Łamanie i druk: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Czerny Marian. Firma Prywatna GREG
Zakład Poligraficzny
ul. Wrocławska 10, 44-100 Gliwice

Spis treści

Wykaz skrótów cytowanych utworów Andrzeja Kuśniewicza	7
--	---

Rozdział I

O twórczości „galicyjskiego outsidera”

„Kuśniewicz – pisarz osobliwy”	9
„Jest i właśnie go nie ma”.	25
Czytanie Kuśniewicza	35

Rozdział II

„Mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic”

Galicyjska wspólnota	47
Dom – miejsce spotkań czy kryjówka?	65
„Dziejowe burze” – o <i>Słowach o nienawiści</i>	83
Fotografia, biurko i kolczyki – o <i>Strefach</i>	93
„...głębokość nie tylko tradycji, lecz i tragedii...” – o <i>Nawróceniu</i>	118
O sobie samym – o <i>Puzzlach pamięci</i>	134
Spotkania w życiu i na kartach książek – o <i>Mojej historii literatury</i>	142

Rozdział III

Okolice nie tylko geograficzne

Ucieczki od własnego „ja” – o <i>Królu Obojga Sycylii</i>	158
<i>Delectatio morosa</i> jako ucieczka – o <i>Lekcji martwego języka</i>	173
Outsider w czasach heroicznych – o <i>Korupcji</i>	185
„W tej sytuacji lepiej wycofać się w grę” – o <i>Eroice</i>	198
Kontrkultura, „konfortyzm”, konfrontacje – o <i>Trzecim królestwie</i>	218

„Ani wykręt, ani poza, ani unik” – o <i>Witrażu</i>	239
„Unik w wyodrębnienie” – o <i>Mieszaninach obyczajowych</i>	258
„Najlepiej w pestkę” – o <i>W drodze do Koryntu</i> . . .	267
„Nierzeczywista rzeczywistość” – o <i>Stanie nieważkości</i> .	281

Rozdział IV

„Ja” i „Inni”

„Wnet jubileusz”.	294
„Ostatnie słowo”.	310
Spotkania i uniki.	324

Aneks

Dokumentacja bibllograficzna (wybór)	338
---	-----

Nota bibllograficzna .	347
-------------------------------	-----

Indeks osobowy	349
-----------------------	-----

Summary .	357
-----------	-----

Zusammenfassung .	359
-------------------	-----

Wykaz skrótów cytowanych utworów Andrzeja Kuśniewicza

Przywołując utwory Andrzeja Kuśniewicza, korzystam z następujących wydań i skrótów:

- Czp – *Czas prywatny*. Warszawa 1962.
Do – *Diabłu ogarek*. Warszawa 1959.
E – *Eroica*. Warszawa 1974.
K – *Korupcja*. Warszawa 1961.
KOS – *Król Obojga Sycylii*. Warszawa 1980.
La – *Lekcja anatomii*. „Twórczość” 1995, nr 7–8, s. 90–101.
Lmj – *Lekcja martwego języka*. Łódź 1994.
Mhl – *Moja historia literatury*. Warszawa 1980.
Mo – *Mieszaniny obyczajowe*. Warszawa 1985.
N – *Nawrócenie*. Kraków 1987.
P – *Piraterie. Wybór wierszy*. Warszawa 1975.
Pp – *Puzzle pamięci*. Z A. Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała G. Szczesiak. Kraków 1992.
S – *Strefy*. Warszawa 1971.
Sn – *Stan nieważkości*. Kraków 1977.
Son – *Słowa o nienawiści*. Warszawa 1956.
Tk – *Trzecie królestwo*. Warszawa 1976.
W – *Witraż*. Warszawa 1982.
WddK – *W drodze do Koryntu*. Kraków 1977.

Rozdział I

O twórczości „galicyjskiego outsidera”

„Kuśniewicz – pisarz osobliwy”

W refleksji historycznoliterackiej na temat literatury polskiej XX wieku trudno pominąć dorobek pisarski Andrzeja Kuśniewicza, ponieważ składają się na niego cztery tomiki poetyckie¹, jedenaście powieści² oraz zbiór szkiców literackich³. Faktem jest nie tylko obszerność i rozmaitość tej twórczości, ale także jej popularność zarówno wśród czytelników, jak i znawców. Kolejne utwory Kuśniewicza były rozchwytywane, czytane i zyskiwały krytycznoliteracki rezonans. Pisali o nich między innymi: Kazimierz Wyka, Henryk Bereza, Jerzy Kwiatkowski, Leszek Bugajski, Jerzy Jarzębski, Andrzej Mencwel, Helena Zaworska, Włodzimierz Maciąg, Ryszard Matuszewski, Anna Nasiłowska. W 2005 roku Paweł Graf na podstawie kilkuset rozmaitych świadectw lektury (które wyszły spod pióra krytyków, historyków

¹ A. Kuśniewicz: *Słowa o nienawiści*. Warszawa 1956; I d e m: *Diabłu oga- rek*. Warszawa 1959; I d e m: *Czas prywatny*. Warszawa 1962; I d e m: *Piraterie. Wybór wierszy*. Warszawa 1975. Dalej, odsyłając do konkretnego tomu autorstwa Kuśniewicza, posługuję się skrótem.

² I d e m: *Korupcja*. Warszawa 1961; I d e m: *Eroica*. Warszawa 1963; I d e m: *W drodze do Koryntu*. Warszawa 1964; I d e m: *Król Obojga Sycylii*. Kraków 1970; I d e m: *Strefy*. Warszawa 1971; I d e m: *Stan nieważkości*. Warszawa 1973; I d e m: *Trzecie królestwo*. Warszawa 1975; I d e m: *Lekcja martwego języka*. Kraków 1977; I d e m: *Witraż*. Warszawa 1980; I d e m: *Mieszaniny obyczajowe*. Warszawa 1985; I d e m: *Nawrócenie*. Kraków 1987.

³ I d e m: *Moja historia literatury*. Warszawa 1980.

i teoretyków literatury, językoznawców, filmoznawców, kulturoznawców) opracował typologię odczytań utworów Kuśniewicza⁴. Pisarstwo autora *Lekcji martwego języka* stanowi zatem dużą część dwudziestowiecznej literatury polskiej, którą historyk musi odnotować, ale która także nieustannie podlega rewizjom i przewartościowaniom (oceny tego dorobku nie są jednoznaczne, wahają się od sądów pełnych uznania, wręcz entuzjastycznych, po bezlitosną krytykę; pisarstwo Kuśniewicza fascynowało jednych, drugich oburzało, a jeszcze inni czytelnicy odmawiali mu w ogóle większych wartości).

Jan Błoński w tytule swojego szkicu nazwał Andrzeja Kuśniewicza „pisarzem osobliwym”⁵. W tym określeniu mieszczą się zarówno ambivalentne odczucia i opinie związane z twórczością tego autora, jak i poczucie swego rodzaju bezradności literaturoznawców od ponad pięćdziesięciu lat szukających dla niej właściwej formuły. Najczęściej poszukiwania te kończą się wnioskiem, że pisarstwo Kuśniewicza nie wpisuje się w główne nurty i orientacje, jest osobne, „sporne” bądź wręcz kontrowersyjne. Sformułowanie „pisarz osobliwy”, z jednej strony, sugeruje oryginalność, odmienność, z drugiej – dziwaczność, ekscentryczność. Jan Błoński zwraca także uwagę na osobliwość biografii Kuśniewicza. Zdaniem tego badacza, pisarz szukał sytuacji i okoliczności, w których mogła się ujawnić jego odmienność i szczególność. Grażyna Szcześniak rozmowę z autorem *Lekcji martwego języka* rozpoczęła od stwierdzenia: „Pana biografią można by obdzielić kilku literackich bohaterów o awanturniczych życiorysach”⁶. Życie pisarza zostało naznaczone tragiczną i skomplikowaną historią wieku XX, nie tylko przypadło na czasy brzemienne w wydarzenia, ale także było niezwykle intensywne; aby o tym się przekonać, wystarczy przypomnieć najważniejsze fakty, znane z licznych wspomnień i rozmów z autorem *Stref*.

⁴ P. Grafi: *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza*. Poznań 2005.

⁵ J. Błoński: *Kuśniewicz – pisarz osobliwy*. W: I d e m: *Mieszaniny*. Kraków 2001, s. 17.

⁶ *Puzzle pamięci*. Z A. Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała G. Szcześniak. Kraków 1992, s. 5.

Andrzej Kuśniewicz urodził się 30 listopada 1904 w Kowenicach koło Sambora⁷. Miejscem jego dzieciństwa były Kresy, wielokulturowy obszar pograniczny, na którym Polacy stanowili mniejszość, przeważali Ukraińcy, Żydzi, Niemcy. Doświadczenia dzieciństwa wpłynęły na wyraźne w późniejszej twórczości tego pisarza zainteresowanie innymi kulturami i swego rodzaju kosmopolityzm⁸. Choć życie Kuśniewicza rozpoczęło się na początku wieku XX, to jednak w znacznej mierze upłynęło w atmosferze poprzedniego stulecia. Autor *Mieszanin obyczajowych* pochodził z rodziny mieszkającej od kilku pokoleń na Podolu. Jego ojciec był właścicielem ziemskim, typowym mieszkańcem Kresów. W rodzinie przetrwała pamięć o francuskim przodku matki, który został zgilotynowany. Inny krewny pisarza należał do współpracowników Agenora Gołuchowskiego. Dziad Kuśniewicza był posłem w parlamencie austriackim, a wujowie zajmowali wysokie stanowiska w armii austro-węgierskiej. Do tradycji parlamentaryzmu galicyjskiego i lojalizmu wobec c.k. monarchii pisarz nawiązuje w *Mieszaninach obyczajowych*. Wśród antenatów kowenickiego twórcy był także zdrajca – Poniński, który został przypomniany w *Stanie nieważkości*. „Pisarz osobliwy” dzieciństwo spędził nie tylko w rodzinnych okolicach na Podolu, ale także w Wiedniu i w Grazu. Edukacja autora *Słów o nienawiści* rozpoczęła się od typowego wychowania domowego, następnie ukończył on szkołę powszechną w Grazu, uczył się w Zakopanem, u jezuitów w Chyrowie i w Samborze, początkowo studiował w Wyższej Szkole Handlowej we Lwowie, jednak po roku ze studiów zrezygnował. Oddał się wówczas swojej pasji motoryzacyjnej, brał udział w rajdach po Polsce i Europie, potem dużo podróżował, był m.in. w Maroku, Algierii i Hiszpanii. Następnie (za namową Witkacego) Kuśniewicz rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Kra-

⁷ Kalendarium życia i twórczości Kuśniewicza zamieszcza M. Dąbrowski w książce *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*. Warszawa 1987, s. 310–325. Drugie, zmienione wydanie tej książki, które ukazało się pod tytułem „*Nierzeczywista rzeczywistość*”. *O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Warszawa 2004), nie zawiera tego kalendarium.

⁸ M. Delaperrière zauważa, że autor *Eroiki* nie tyle stał się kosmopolitą, ile był od zarania taką postawą naznaczony i jakby od samego dzieciństwa „zarażony syndromem europejskości”. M. Delaperrière: *Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza*. W: E a d e m: *Dialog z dystansu. Studia i szkice*. Kraków 1998, s. 154.

kwiecie. Przekonawszy się wkrótce, że nie posiada prawdziwego talentu, przeniósł się do Szkoły Nauk Politycznych, której absolwentem został w roku 1935. Autor *Witraża* ukończył także studia prawnicze w Uniwersytecie Jagiellońskim. Po uzyskaniu magisterium pracował przez rok w krakowskim Urzędzie Skarbowym i w Bibliotece Jagiellońskiej, następnie wstąpił do służby dyplomatycznej i przebywał na placówkach polskich za granicą. Najpierw został wysłany do Użhordu na Rusi Zakarpackiej, potem – w roku 1939 – był zatrudniony we Francji w konsulacie w Tuluzie. Po wybuchu wojny został zmobilizowany. Pracował w biurze rekrutacyjnym w Paryżu, na dwa dni przed wkroczeniem Niemców do stolicy Francji wyjechał do Tuluz. Od roku 1940 do dnia aresztowania – 8 stycznia 1943 roku, potomek galicyjskiego rodu był związany z francuskim Ruchem Oporu. Po przesłuchaniach został skazany. Trzy miesiące był więziony w jednoosobowej celi, wyroku śmierci jednak nie wykonano, skazaniec został przewieziony najpierw do obozu karnego, a potem do Mauthausen. Po wojnie za konspiracyjną działalność pisarz otrzymał stopień podporucznika armii francuskiej. Przedwojenny dyplomata w nowej rzeczywistości dalej pełnił swoją służbę – początkowo był sekretarzem konsulatu w Tuluzie, następnie konsulem w Strasburgu, Lille i w Paryżu. W styczniu 1950 roku wrócił do kraju, swoją decyzję tłumacząc poczuciem honoru oraz przekonaniem, że sytuacja w Polsce „została zamurowana na dobre sto lat jak po kongresie wiedeńskim”⁹, a także tęsknotą do ojczyzny¹⁰. Niełatwo było dziedzicowi utraconych majątków odnaleźć się w nowej rzeczywistości, nie uniknął także uwikłania w sytuację polityczną w kraju¹¹. Pisarz zajmował się różnymi pracami

⁹ E. Berberyusz: *Myśląc o Andrzej Kuśniewiczu*. „Kultura” [Paryż] 1993, nr 7–8, s. 183–184. Podobną opinię o decyzji Kuśniewicza wyraża inna badaczka – Maria Delaperrière, powołując się na prywatną rozmowę z pisarzem w Paryżu w 1991 roku – „powrót był dla niego sprawą honoru człowieka, który nie nadużywa zaufania nawet tych, którymi wewnętrznie pogardza”. M. Delaperrière: *Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza...*, s. 155.

¹⁰ „[...] rzecz w tym, że bardzo tęskniłem do kraju... [...] miałem jeszcze jakieś wątpliwości i zastrzeżenia »przedwojenne«: jakże tak nagle zostać, zawieść czyjeś zaufanie? Zamknąć sobie drogę do kraju?...” Pp, s. 27–28.

¹¹ Już po napisaniu tej pracy ukazał się artykuł J. Siedleckiej: *Oporów moralnych nie zdradzał*. „Rzeczpospolita” [dodatek „Rzecz o Książkach”] z 7–9 kwietnia

w wydawnictwach i archiwum, tworzył projekty do działu mody w „Ekspresie Wieczornym” i rysował reklamy dla kin. Od roku 1955 pracował w rozgłośni Kraj, która nadawała programy dla Polaków przebywających za granicą, pisał krótkie polemiki. Namówiono go wówczas, by spróbował dłuższej formy i tak rozpoczęła się twórczość literacka, która zajmowała autora *Nawrócenia* aż do dnia śmierci – 14 maja 1993 roku.

Osobliwe losy Kuśniewicza i jego życiowe decyzje do dziś wywołują spory, często trudno oddzielić opinię na temat wartości literackiej dzieł od moralnej oceny postępowania ich autora. Najwięcej kontrowersji budzi zwłaszcza okres powojenny: praca w służbie dypl-

2007 r., s. 22) demaskujący kulisy wielu decyzji Kuśniewicza. Autorka pisze o ponaddwudziestoletniej współpracy pisarza ze Służbą Bezpieczeństwa. Okazuje się, że właściwie były dwie biografie Andrzeja Kuśniewicza – prawdziwa, którą odślaniają ujawniane dopiero teraz dokumenty i wykreowana, znana czytelnikom z licznych wywiadów i wspomnień pisarza. Jako literaturoznawcę zajmuje mnie biografia pisarza tylko w takim stopniu, w jakim ma ona wpływ na odczytania jego utworów (staje się podstawą tzw. paktu autobiograficznego), dlatego przywołuję te fakty, które były znane czytelnikom, składały się na legendę pisarza, pozwalały uznać poszczególne utwory za autobiograficzne. Interesuje mnie „autor wewnętrzny”, podmiot twórczy, „ja” obecne w tekstach, które można badać przy użyciu metod właściwych literaturoznawstwu. Lektura artykułu Siedleckiej przekonuje mnie, z jednej strony, o konieczności zdecydowanego oddzielania „autora wewnętrznego” od realnej postaci pisarza. Z drugiej strony jednak, udowadnia, że podmiot literacki (choć jest celowo budowaną konstrukcją i jako taka zawiera rysy fikcjonalne) bywa „podszyty osobową empirią” – jest „rezultatem obiektywizacji oraz uniwersalizacji egzystencjalnego doświadczenia piszącej jednostki” (R. N y c z: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: I d e m: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 63). Analizując utwory Kuśniewicza, przekonywałam się bowiem wielokrotnie, że jednym z najważniejszych problemów tego pisarstwa jest zdrada, zaprzękanie siebie, zagubienie w obliczu historii i polityki, bohaterami natomiast bardzo często są postacie skorumpowane, zdrajcy, konformiści, kolaboranci (porównaj przypis 15). M. Głowiński, zabierając głos w ogłoszonej w roku 2007 ankiecie o pisarzach przecenionych i niedocenionych, upominał się o Andrzeja Kuśniewicza – „autora kilku wspaniałych powieści (np. *Lekcja martwego języka* i pierwsza część *Stref*). Jestem świadom, że w biografii tego pisarza odkryto wątki zdecydowanie mało szlachetne, ale dzieł literackich nie ocenia się ze względu na postęпки ich autorów (Céline miał dużo gorsze rzeczy na sumieniu, z tej przyczyny jednak *Podróż do kresu nocy* i *Śmierć na kredyt* nie przestają być wielkimi powieściami)”. M. G ł o w i ń s k i: *O wielu wybitnych dzisiaj nie pamiętamy*. „Dziennik. Polska. Europa. Świat” z 9 lipca 2007, s. 22.

matycznej państwa komunistycznego, a później aktywny udział w podporządkowanym polityce życiu literackim oraz postawa pisarza w czasie stanu wojennego. Przywołane wyjaśnienia autora nie wszystkich przekonywały, także obecnie ukazują się teksty, w których pochodzący z Kowenicy twórca jest nazywany „funkcyjnym służalcem”¹². Interesujące dopowiedzenia do informacji na temat tego etapu w życiu Kuśniewicza można znaleźć w *Dzienniku Mariana Brandysa*. Autor *Końca świata szwoleżerów* z uznaniem pisze o jego twórczości (zwłaszcza o *Królu Obojga Sycylii*), ceni erudycję i znajomość realiów geograficznych i historycznych, ale jednocześnie oburza diarystę konformistyczną postawą Kuśniewicza. Marian Brandys nazywa autora *Korupcji* „starą pieszczotą”, „starym wyjadaczem politycznym”, nie może zrozumieć, jak „pisarz tej miary” może firmować swoim nazwiskiem „Miesięcznik Literacki”¹³. Wśród zapisków z roku 1977 został zamieszczony również następujący portret „prozaika K.”:

K. od dawna mnie intryguje, nie tylko jako pisarz, co jako człowiek. Mały, szczupłutki, lekko zgarbiony, z pyszczkiem gryzoncia i bystrzymi oczkami – w zabawny sposób przypomina wiewiórkę zabierającą się do schrupania orzeszka. Pochodzi z rodziny bogatych nafciarzy galicyjskich, ale zaszerzegował się do „bezetów” (byłych ziemian) i lubi się przyznawać do pokrewieństwa z pewnym osiemnastowiecznym magnatem, który przyczynił się waleśnie do rozbiorów Polski. Jako zupełnie młody człowiek miał jakies

¹² Takiego określenia użył W. Michalski, przypominając atak Kuśniewicza na Łobodowskiego, zwerbalizowany w tekście zatytułowanym *Ataman, dziedzic czy po prostu faszysta?* („Biuletyn Rozgłośni Kraj” 1956, nr 28). W. Michalski: *Wielka miłość Ukraina. Słowo o twórczości Józefa Łobodowskiego*. W: I d e m: *Słowa i twarze. Szkice literackie*. Lublin 2003, s. 31. Wypowiedź Kuśniewicza na temat autora *Złotej hramoty* przywołuje także J. Trz n a d e l: *O żywocie człowieka gwałtownego*. W: I d e m: *Spojrzenie na Eurydykę. Szkice literackie*. Kraków 2003, s. 174. Odpowiedzią Łobodowskiego był ostry pamflet, w którym poeta formułuje zarzuty zarówno pod adresem tomu *Słowa o nienawiści*, jak i jego autora (J. Ł o b o d o w s k i: *Kompleks nienawiści*). O tym sporze pisze P. G r a f: *Świat utkany z prawdy i zmyślenia...*, s. 30–32.

¹³ Zob. M. B r a n d y s: *Dziennik 1972*. Warszawa 1996, s. 17–18, 34–35, 41, 47, 59, 61–62, 63, 67–68, 76; I d e m: *Dziennik 1976–1977*. Warszawa 1996, s. 12, 191, 246, 271, 287, 309; I d e m: *Dziennik 1978*. Warszawa 1997, s. 199.

kompromitujące przejścia, po których schronił się w Legii Cudzoziemskiej. Wojna zaskoczyła go w służbie konsularnej we Francji. Potem walczył podobno we francuskim ruchu oporu. Po wojnie przeszedł na chleb Polski Ludowej. Do kraju odwołano go w fatalnym dla polskiej służby zagranicznej roku 1950. Pracą literacką zajął się zawodowo w wieku już dobrze średnim. Rozpoczął od pisania wierszy, nie odznaczających się niczym szczególnym. Potem napisał powieść, osnutą na tle działalności wywiadu we Francji. Odtąd co roku wydaje książkę. K. jest subtelny stylistą o dużej kulturze i wiedzy. Trudno mu odmówić pisarskiego talentu, ale niektóre cechy jego charakteru są co najmniej kontrowersyjne. Do partii wstąpił wraz z żoną, dziennikarką, w latach sześćdziesiątych – wówczas, gdy literaci masowo z partii występowali. Obecnie jest w organizacji partyjnej ZLP jedynym pisarzem z prawdziwego zdarzenia. Ogromnie go za to hołubią. Zbiera wszystkie możliwe laury i co roku wyjeżdża za granicę. Partia, ceniąc sobie jego partyjność, uwalnia go od obowiązku publicznego składania jednoznacznych i drętowych deklaracji politycznych. Lokuje go natomiast w rozmaitych kolegiach redakcyjnych. K. firmuje swoim nazwiskiem wiele instytucji kulturalnych, ale związane z tym obowiązki traktuje czysto formalnie, nie stara się wpływać na tok i treść działań tych instytucji, godzi się spokojnie na odsuwanie od współpracy z nimi uczciwych pisarzy. Mamy do niego o to wielką pretensję. Prowadzi jakby podwójne życie. Z jednej strony – karny członek partii, podporządkowujący się posłusznie jej wszelkim dyrektywom, z drugiej – na użytek prywatnych znajomych – mądry sceptyk i pięknoduch, chętnie nawiązujący stosunki z malkontentami, żartujący sobie w kontaktach osobistych z wynaturzeń rzeczywistości. Jest w tej podwójności coś obrzydliwego¹⁴.

Pisarz pod koniec życia w wielu wywiadach mówił o swoim zniechęceniu do polityki i jej destrukcyjnym wpływie. Także w jego twórczości często jest poruszany temat zaprzędania się złu, uwikłania jednostki w politykę, zdrady samego siebie i swego najbliższego środowiska, apostazji. Wydaje się, że ten problem dotyczył pisarza za-

¹⁴ I d e m: *Dziennik 1976–1977...*, s. 186–187.

równie osobiście, jak i stał się motywem obsesyjnie powracającym na kartach jego utworów¹⁵.

Osobliwe były także zainteresowania autora *Witraża*. Pisarz fascynował się historią, jednak zwracał szczególną uwagę na marginesy, tematy pomijane przez badaczy, uważane za wstydlive bądź niegodne uwagi. Jan Błóński pisze:

Kuśniewicz lubi osiemnasty wiek, libertynizm w myśli i obyczaju, zręczność i cynizm w polityce, nade wszystko zaś otwarte granice i społeczną różnorodność. Bo też odmienność, różnaitość styluluje pożądanie i pozwala wcielać się w coraz to nowe role...¹⁶.

Wspomniane zainteresowania znajdują odzwierciedlenie zarówno w prozie, jak i w poezji Kuśniewicza. Patronuje tym utworom Wolter, markiz de Sade i Freud, a szczególne miejsce zajmują sprawy wstydlive. Mroczne karty historii są dla pisarza najciekawsze, nie tyle pragnie wyjaśniać zagadki z przeszłości, ile raczej właśnie w tych sferach szuka uniwersalnej prawdy o człowieku i o świecie.

Osobliwymi można nazwać nie tylko bohaterów, ale także narratorów utworów Kuśniewicza. Zazwyczaj są oni odmienni, suwerenni bądź wręcz wywyższający się ponad to, co pospolite. Błóński podkre-

¹⁵ „Kuśniewicz rozliczeniom poświęcił zaledwie jedną część stosunkowo późno powstałych *Stref*, ale w pozostałych jego książkach niezwykle ważną rolę odgrywa problematyka związana z kryzysem świadomości europejskiej, »ukąszeniem heglowskim« itd., słowem: z tym wszystkim, co warunkowało polityczne wybory autora *Eroiki* w okresie powojennym. Zaryzykowałbym twierdzenie, że Kuśniewicz zafascynowany problemem apostazji, »zdrady«, kolaboracji, próbował w ten sposób nieustannie rozważać własną życiową sytuację: ziemiańskiego syna i przedwojennego dyplomaty, który związał się z komunizmem”. J. J a r z ę b s k i: *Miedzy „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*. W: I d e m: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992, s. 107. W artykule opublikowanym po śmierci Kuśniewicza badacz pisze o widocznym w jego twórczości „kompleksie apostazji”. Jarzębski podkreśla, że apostazja w tym przypadku wiąże się z tradycją polskich klasyków przełomu XVIII i XIX stulecia, którzy sądzili, że „dobrze czynią, oglądając świat z dystansu i nie dając się uwieść doraźnym, politycznym deformacjom perspektywy”. J. J a r z ę b s k i: *Zmagania z diablem na ruinach świata*. „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 22, s. 10.

¹⁶ J. B ł ó ŋ s k i: *Kuśniewicz – pisarz osobliwy...*, s. 14.

śla, że autora *Mieszanin obyczajowych* interesują ludzie, którzy „czują się jak ryby w wodzie w aurze rozkładu, nie tracąc bynajmniej swej osobistej autonomii”, na dalszy plan odsuwa natomiast sam proces dziejowy:

[...] to osobliwość ludzka, nie zaś ciężar lub niezwykłość wydarzeń historycznych kształtują myśli i zachowania jego postaci. To oczywiście nie musi oznaczać, aby Kuśniewicz nieciekaw (!) był społeczeństw, raczej już osobliwych jednostek. Ale naprawdę interesował go on sam... za pośrednictwem swoich licznych sobotników¹⁷.

Osobliwa twórczość Andrzeja Kuśniewicza sprawia kłopoty historykom literatury, gdyż wymyka się próbom klasyfikacji. Ze względu na datę urodzenia autor *Korupcji* należy do pokolenia, które osiągnęło dojrzałość jeszcze przed drugą wojną światową – pisarz urodził się dokładnie w tym samym roku co Gombrowicz. Jednakże dawny dyplomata na scenę literacką wkroczył, gdy dokonania jego rówieśników miały już ustaloną rangę. Mimo to w twórczości „galicyjskiego outsidera”¹⁸ można dostrzec liczne wpływy i nawiązania do pisarstwa rówieśników: przede wszystkim Gombrowicza i Witkacego. Uwidaczniają się one w skłonności do podejmowania problematyki społecznej (jednostka wobec tłumu, zagadnienie autentyczności i nieautentyczności osoby) oraz w preferowaniu groteski jako sposobu przedstawiania świata. Debiutancką powieść – *Korupcję*, badacze porównują z *Trans-Atlantykiem*¹⁹. Utworem, w którym najwyraźniejsze są związki z awangardową prozą, jest jedna z najbardziej kontrowersyjnych powieści tego autora – *W drodze do Koryntu*, poprzedzona słowami Stanisława Ignacego Witkiewicza: „[...] czasem fakt jakiś bardzo dziwaczny odsłania nam kawałek czegoś pod maską. Ale nawet nie możemy pewni być, czy to twarz, czy całkiem co innego” (WddK, s. 51). Motywy znane z twórczości poprzedników ulegają w prozie kowenickiego

¹⁷ Ibidem, s. 16.

¹⁸ Określenie W. Pawłowskiego: *Galicyjski outsider*. „Literatura” 1987, nr 9, s. 24–28.

¹⁹ B. Kazimierzczak: *Wskreszanie umarłych królestw*. Kraków 1982, s. 48.

autora twórczym przekształceniom, stają się impulsem do własnych poszukiwań artystycznych. Mieczysław Dąbrowski pisze, że Gombrowicz był dla autora *Mojej historii literatury* mistrzem, z którym pragnął się zmierzyć:

Głównie w planie stylu, poetyki, gdyż problematyka była jednak odmienna. Ale gdy z tej próby wyszedł zwycięsko, gdy udowodnił sobie i innym, że potrafi wczuć się w ten styl i język, wrócił na drogę własnych poszukiwań artystycznych. Z Gombrowicza zachował jedynie dystans do literatury, której nie traktuje mimetycznie, swobodę w kształtowaniu przestrzeni artystycznej, dalej nawet posuniętą niż u autora *Pornografii*, oraz zamiłowanie do ujęć groteskowych²⁰.

Pokrewieństwo estetyczne i zbieżności biograficzne sprawiły, że Jan Tomkowski zaliczył tego pisarza do „pokolenia Gombrowicza”²¹. Zdaniem badacza, narodziny dwudziestowiecznej powieści w Polsce wiążą się ze startem „nowej formacji prozaików”. Do tej nieformalnej grupy zostali zaliczeni przez Tomkowskiego zarówno pisarze debiutujący w okresie międzywojennym (m.in. Tadeusz Breza, Michał Choromański, Jerzy Andrzejewski, Adolf Rudnicki, Teodor Parnicki), jak i spóźnieni debiutanci powojenni (Leopold Buczkowski, Julian Strykowski, Zygmunt Haupt i Andrzej Kuśniewicz).

Natomiast data debiutu sprawiła, że rówieśnik Gombrowicza zbliżył się do pokolenia ’56. Pierwszy tom poetycki tego autora – *Słowa o nienawiści*, jest poematem polityczno-historycznym na temat skomplikowanych relacji polsko-ukraińskich. W momencie publikacji – właśnie w roku 1956 – problematyka poruszana w zbiorze Kuśniewicza należała do spraw drażliwych. Kazimierz Wyka, recenzując tom nieznanego wówczas autora, zastanawiał się, czy jest on „debiutem po-

²⁰ M. Dąbrowski: „Nierzeczywista rzeczywistość”. *O twórczości Andrzeja Kuśniewicza...*, s. 185. Sądzę jednak, że związki pisarstwa Kuśniewicza z twórczością Gombrowicza wykraczają znacznie poza styl, dotyczą także problematyki, refleksji na temat rzeczywistości, człowieka, literatury. Pisarzy łączą przekonania antropologiczne, wspólna jest także wizja kultury.

²¹ J. Tomkowski: *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*. Warszawa 2001.

zornym” – „podsumowaniem długich doświadczeń własnych”, tym bardziej że:

Lato 1956 przynosi wiele takich pozornych debiutów. Wynikają one z tępej, ciasnej i tchórzliwej polityki wydawniczej lat ostatnich, a z czego ta polityka wynikała, wiemy wszyscy. I do jakich prowadziła mitologicznych mniemań [...]. Na listę tych pozornych debiutów jako niewątpliwie samodzielny, uczciwy politycznie, z tradycji postępowego poematu społeczno-politycznego pochodzący debiut wciągamy *Słowa o nienawiści* Andrzeja Kuśniewicza²².

W pierwszym tomiku kowenickiego autora jednak trudno dostrzec cechy charakterystyczne dla poezji tamtych czasów, od lingwistów bliższa mu jest poezja awangardowa (*Słowo o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego), natomiast więcej podobieństw do twórczości ówczesnych debiutantów można odnaleźć w kolejnych zbiorach poety: *Diabłu ogarek*, *Czas prywatny*. Jan Józef Lipski dostrzega podobieństwo pomiędzy utworami Kuśniewicza a Białoszewskiego i Czachorowskiego²³, zwraca uwagę na zabiegi językowe (charakterystyczne struktury semantyczno-składniowe, posługiwanie się elipsami oraz techniką sygnałów asocjacyjnych, wdzieranie się w wewnętrzną konstrukcję słowa, techniki stylizatorskie, groteskę i parodię). Badacz podkreśla wyrazistość wyobrażeniową, spójność i konsekwencję świata przedstawionego. Jego zdaniem, tomik jest konfrontacją możliwości poety z wybraną epoką historyczną (wiersze z cyklu *Śpiewy historyczne*, a zwłaszcza pierwszy utwór – *Barok o czasie czeladnika*). Natomiast Mieczysław Dąbrowski w tomie *Diabłu ogarek* widzi następny etap myślenia o tworzywie literackim²⁴. Mimo że w poezji Kuśniewicza dostrzegano tendencje lingwistyczne, to jednak sytuuje się ona raczej poza dominującymi w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku nurtami. Zatem również związana z okolicznościami debiutu propozy-

²² K. Wyka: *Ukraińskie dziedzictwo*. W: I d e m: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 210.

²³ J. J. Lipski: *Pauza*. „Twórczość” 1962, nr 11, s. 123.

²⁴ M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 187.

cja umiejscowienia pisarstwa autora *Piraterii* na mapie literatury polskiej okazuje się nietrafiona.

Podobne kłopoty, jak poezja, sprawia także twórczość prozatorska Kuśniewicza. Liczne próby jej zakwalifikowania wiążą się z charakterystycznymi elementami stylu i tematyką. Ze względu na eksperymenty z formą powieściową pojawiły się głosy umiejscawiające utwory Kuśniewicza w obrębie awangardy prozatorskiej – widziano w pisarzu autora polskich „nowych powieści”. Jednakże w prozie „galicyjskiego outsidera” obok tendencji do rozbijania konwencji, obok antypowieści, można spotkać utwory, w których wyraźne są związki z tradycją – ich wyrazem jest sięganie po dawne gatunki takie jak gawęda szlachecka (*Korupcja, Mieszaniny obyczajowe, Stan nieważkości*) lub nawiązywanie do idei, motywów i postaw modernistycznych²⁵. Stosunkowo szybko zaliczono, zarówno poezję, jak i prozę pochodzącego z Kowenicy autora, do nurtu kresowo-galicyjskiego. Już w recenzji debiutanckich *Słów o nienawiści* Kazimierz Wyka pisał o „ukraińskim dziedzictwie”²⁶.

Również inni badacze widzą w Kuśniewiczu reprezentanta „współczesnej szkoły ukraińskiej”²⁷. Opinię o ukraińskości i galicyjskości pisarstwa tego artysty utwierdzały kolejne utwory: *W drodze do Koryntu, Król Obojga Sycylii*, które ze względu na zakorzenienie w sensie terytorialnym i kulturowym w dawnej monarchii habsburskiej zostały nazwane przez Kazimierza Wykę „c.k. ballado-powieściami”²⁸. Przy-

²⁵ I d e m: *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*. Izabelin 1996.

²⁶ K. W y k a: *Ukraińskie dziedzictwo...*, s. 207.

²⁷ „Zebrałaby się zapewne nowa, dwudziestowieczna »szkoła ukraińska«, prócz Stempowskiego, Vincenza i Łobodowskiego: Leopold Buczkowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Zygmunt Haupt, Włodzimierz Odojewski, Andrzej Kuśniewicz.” A.S. K o w a l - c z y k: *Stepowa Hellada*. W: J. S t e m p o w s k i: *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie. Listy o Ukrainie*. Oprac. A.S. K o w a l c z y k. Warszawa 1993, s. 320–321, „[...] w poezji Andrzeja Kuśniewicza (*Słowa o nienawiści* 1956, *Diabłu ogarek* 1959) mamy do czynienia z nawiązaniem do poetyki awangardy krakowskiej, głównie zaś Przybosa. Z tym, że mamy tu też do czynienia – podobnie jak później w twórczości prozatorskiej tego pisarza – z podjęciem dość »egzotycznej«, zwłaszcza w powojennej poezji, tematyki ukraińskiej [...]”. L. S z a r u g a: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988. Zarys głównych problemów*. Warszawa 1993, s. 99.

²⁸ K. W y k a: *C.k. ballado-powieści*. W: I d e m: *Nowe i dawne wędrówki po tematach*. Warszawa 1978, s. 284–296.

woływane wypowiedzi ukierunkowały sposób odczytywania utworów autora *Piraterii*. Dodatkowo sprzyjało takiemu spojrzeniu stopniowe krystalizowanie się galicyjskiego nurtu w literaturze polskiej. W roku 1974 Michał Głowiński, pisząc o ewolucji polskiej prozy narracyjnej, charakteryzuje krąg utworów, które:

[...] tworzą wizję świata, niezbyt odległego, ale już zamkniętego i archaicznego [...]. Świat ów to najczęściej kresowa lub galicyjska prowincja, odznaczająca się swoistymi układami społecznymi, obyczajowymi i narodowymi. Wśród tej grupy utworów znajdują się *Głosy w ciemności* i *Austeria* Juliana Strykowskiego oraz większość książek Andrzeja Kuśniewicza i Włodzimierza Odojewskiego²⁹.

Dyskusję na temat „literackiej kariery Galicji” wywołał w 1978 roku na łamach „Polityki” Włodzimierz Paźniewski³⁰. Zdaniem tego pisarza:

Istotnym składnikiem nurtu współczesnej literatury polskiej, związanego z czasami Austro-Węgier, pozostaje bogata twórczość Andrzeja Kuśniewicza, a zwłaszcza takie powieści, jak *Król Obojga Sycylii*, [...] i *W drodze do Koryntu*. Również *Stan nieważkości* zawiera liczne odwołania do interesującej nas epoki, nie mówiąc o [...] *Lekcji martwego języka*³¹.

Przekonanie, że autor *Witraża* jest pisarzem galicyjskim, stało się najbardziej utrwalonym, ale także głęboko uzasadnionym sposobem czytania jego utworów. Świadczą o tym liczne prace, w interesujący

²⁹ M. Głowiński: *Ewolucja polskiej prozy narracyjnej w XX wieku*. „Nurt” 1974, nr 12, s. 29.

³⁰ Dyskusję wywołaną artykułem W. Paźniewskiego omawia E. Wiegandt: *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1997, s. 9–17.

³¹ W. Paźniewski do galicyjskiego nurtu współczesnej literatury polskiej zaliczył, obok twórczości Kuśniewicza, także pisarstwo Andrzeja Stojowskiego, Leopolda Buczkowskiego i innych. Charakterystyczne dla utworów tego nurtu jest przywoływanie galicyjskiej przeszłości, często idealizujące wspomnienia pełnią funkcje kompensacyjne, są wyrazem sprzeciwu wobec teraźniejszości. Zdaniem pisarza galicyjski nurt literatury polskiej zaspokaja ważną potrzebę – obsesyjnego szukania ciągłości dziejów. W. Paźniewski: *Literacka kariera Galicji*. „Polityka” 1978, nr 10, s. 9.

sposób eksponujące galicyjskość prozy Kuśniewicza³². Po pewnym czasie ten nurt literatury polskiej uległ konwencjonalizacji, kolejne utwory powtarzały znane rozwiązania, zamieniając je w schematy. Marek Zaleski pisze, że szczególnie w latach osiemdziesiątych kresowość i zwrot do przeszłości w literaturze stały się nagminnie powtarzаныmi chwytami. Bezkrytyczne zapatrzenie w fenomen dawnych Kresów i Galicji sprzyja – jak pisze badacz – powstawaniu nieprawdziwych, ahistorycznych obrazów „krajny patriarchalnego ładu i poczucia bezpieczeństwa”, albowiem:

Im bardziej staramy się przeszłość ocalić, tym bardziej – paradoksalnie – staje się ona obca i niezrozumiała. Wiedzioną impulsem i chęcią pamięci, literatura zamiast obrazu przeszłości tworzy sztuczne raje, świat kolekcjonera sentymentalnych pejzaży i barwnych anegdot. I autor, i jego czytelnicy poruszają się w nim niczym grupa turystów z przewodnikiem – czy nie jest tak we wspomnieniach Wittlina, powieściach Kuśniewicza, Paźniewskiego, Szewca, albo w *Bohini* Tadeusza Konwickiego?³³

Dyskomfort związany z wtłoczeniem w zbyt wąskie ramy odczuwał także sam pisarz, który w jednym z wywiadów powiedział:

[...] pochodząc z Galicji napisałem parę książek, związanych tematycznie z losami byłej monarchii habsburskiej: zwłaszcza *Króla Obojga Sycylii*; po umieszczeniu jeszcze w innych książkach

³² Zob. M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 161–173; B. Hadaček: *W galicyjskim świecie Andrzeja Kuśniewicza*. W: *Idem: Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*. Szczecin 1993, s. 125–133; A. Jamrozek-Sowa: *Wspólnota galicyjska. Obraz społeczności kresowej w powieściach galicyjskich Andrzeja Kuśniewicza*. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. Andres. Rzeszów 1996, s. 205–225; G. Ritz: *Przeobrażenia stereotypu Ukraińca u Andrzeja Kuśniewicza i Wilhelma Macha*. W: *O dialogu kultur wspólnot kresowych*. Red. S. Uliasz. Rzeszów 1998, s. 289–301; E. Wiegandt: *Austria felix...*; A. Woldan: *Mit Austrii w literaturze polskiej*. Przeł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski. Kraków 2002.

³³ M. Zaleski: *Naprzód w przeszłość*. W: *Idem: Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 215.

nieco tematów austriackich przykleiła się do mnie taka opinia, kiedy ja równocześnie pisałem przecież i na tematy francuskie (*Witraz*), napisałem również *Stan nieważkości*, gdzie więcej o Prusakach, o tradycji junkrów pruskich, a nie o austriackich. W *Trzecim królestwie* poruszyłem temat niemiecki, a nie austriacki. Nie cała więc moja twórczość jest aż tak mocno związana z Austrią. Gdy jednak krytycy i recenzenci bardziej zwrócili uwagę na te austriackie motywy, przykleiła się do mnie ta niby to austriackość³⁴.

W ogólnym rozrachunku zaliczenie pisarstwa Kuśniewicza do galicyjskiego nurtu literatury polskiej przyczyniło się zarówno do odczytania, jak i do nie-doczytania pisarstwa autora *Stref*. Znamienny bowiem jest fakt, że stosunkowo najmniej uwagi poświęcono utworom, które wymykają się tej klasyfikacji: *Korupcji*, *Trzeciemu królestwu*, *Witrazowi*. Zaliczenie do galicyjskiego nurtu rzutowało także na wartościowanie książek tego autora – właśnie utwory niegalicyjskie uważano za teksty najślabsze. Sytuacja była paradoksalna, bo z jednej strony zarzucano pisarzowi, że nie towarzyszy swoim pisarstwem współczesności i oddala się od rzeczywistości. Z drugiej strony, gdy ukazały się nawiązujące do najbardziej aktualnych problemów utwory: *Trzecie królestwo* i *Mieszaniny obyczajowe*, wówczas miano za złe autorowi, że opuścił swoje rodzinne strony i dawne czasy na rzecz nieciekawej współczesności³⁵.

Jan Błoński w eseistycznej syntezie prozy polskiej po drugiej wojnie światowej sytuuje twórczość „galicyjskiego outsidera” w nurcie „emigracji wyobraźni”. Charakterystyczna dla niego jest niezgoda na rzeczywistość, której przejawem jest ucieczka w przeszłość albo wręcz w zmyślenie, budowanie własnej przestrzeni, odzyskiwanie tożsamości dzięki pamięci, odkrywanie szeroko rozumianych kresów. Do tego kręgu badacz zaliczył twórców emigracyjnych: Vincenza, Miłosza i krajo-

³⁴ *Galicja, Galicja*. Z Andrzejem Kuśniewiczem rozmawia Włodzimierz Paźniewski. „Odra” 1986, nr 10, s. 23.

³⁵ Zob. M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 136–137; J. Tomkowski: *Andrzej Kuśniewicz, czyli życie jest gdzie indziej*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1996, s. 211–219.

wych: obok Kuśniewicza także Buczkowskiego i Kijowskiego³⁶. Takie umiejscowienie prozy autora *W drodze do Koryntu* zwraca uwagę na najbardziej charakterystyczne elementy tego pisarstwa (rola przestrzeni, pamięci, przekształcanie rzeczywistości, budowanie własnego świata, poszukiwanie tożsamości, zainteresowanie innymi kulturami, pluralizm), pozwala także usytuować je w kontekście twórczości innych pisarzy polskich, dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice. Zaletą tej propozycji jest także jej otwartość, obejmuje ona swoim zasięgiem bardzo różne zjawiska i utwory. Jednakże w tym może tkwić również niebezpieczeństwo, że rozmyje się wyrazistość zjawiska i przestanie ono być kategorią użyteczną przy próbach ustalenia miejsca danej twórczości w dziejach współczesnej literatury polskiej.

Kuśniewicz jest niewątpliwie „pisarzem osobliwym”. Trudności związane z klasyfikacją (a także oceną) twórczości świadczą o jej oryginalności. Pisarstwo „galicyjskiego outsidera” cechuje przede wszystkim różnorodność. Trudno w tym przypadku mówić o jakimś gotowym, utrwalonym kształcie. Mimo niejednoznaczności, nieuchwytności twórczości Kuśniewicza, wymykającej się różnym kryteriom literaturoznawczym, równocześnie wyrazisty jest charakterystyczny, rozpoznawalny styl tego pisarza.

Użyty przez Błońskiego przymiotnik – „osobliwy”, nasuwa na myśl oryginalność, ale także dziwaczność i ekscentryczność. Istotne wydaje mi się także brzmienie tego słowa. Zbieżność fonetyczna słów: „osobliwy” i „osoba” staje się dla mnie ważnym tropem. Pisarz we wszystkich swoich tekstach eksponuje to, co jednostkowe, indywidualne, prywatne. Osoba w twórczości Andrzeja Kuśniewicza jest zawsze na pierwszym miejscu, w jego utworach poszukiwane są odpowiedzi na pytania o to, co osobliwe, osobowe, ludzkie. Właśnie tak rozumiana „osobliwość” pisarstwa autora *Stanu nieważkości* jest tematem mojej pracy, ale zanim podejmę ten wątek, pragnę jeszcze na chwilę zatrzymać się przy osobliwościach związanych z recepcją jego książek.

³⁶ J. Błoński: *Bezlądne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 16–17.

„Jest i właśnie go nie ma”

„Jest i właśnie go nie ma” – tą parafrazą zdania ze znanego wiersza Jana Lechonia Michał Głowiński zatytułował swój szkic poświęcony „osobliwemu położeniu dzieł Witolda Gombrowicza w Polsce”³⁷. Tekst powstał w 1985 roku jeszcze przed oficjalnym „powrotem” autora *Kosmosu* do kraju – przed niezwykle popularną i przełomową publikacją w pierwszym obiegu *Dzieł* tego pisarza. Badacz pisze o paradoksalnej obecności wybitnego twórcy w świadomości czytelniczej, przy równoczesnej nieobecności na rynku jego utworów. W sytuacji gdy część książek autora *Pornografii* była zakazana w kraju, a nieliczne z nich ukazywały się w drugim obiegu bądź docierały z zagranicy, Gombrowicz był obecny na „polskiej agorze literackiej, stał się uczestnikiem polskiego życia umysłowego”, choć jego książki były niedostępne. Pisarz „był” w kraju nie tylko dlatego, że wielu czytelnikom (mimo przeszkód) udało się dotrzeć do zakazanych książek, ale także ponieważ zapoznali się z jego twórczością w sposób pośredni: poprzez nagonki w prasie, twórczość kontynuatorów, naśladowców, wreszcie dzięki spektaklom teatralnym i krytyce literackiej. Głowiński pisze, że Gombrowicz „jest”, ponieważ kategorie, jakie wypracował, są uniwersalne i mogą się odnosić także do tych sytuacji, których autor nie przewidywał, zatem w jego dziełach współczesny Polak, inteligent, intelektualista odnajduje język, który świadczy o jego doświadczeniach i problemach, o świecie, w którym żyje. Przywołuję w tym miejscu szkic zatytułowany *Jest i właśnie go nie ma*, gdyż sądzę, że można dziś mówić o podobnej (choć oczywiście nieporównywalnej) „obecności” i „nieobecności” twórczości Andrzeja Kuśniewicza – z tą różnicą, że książki tego autora są dostępne (zalegają na półkach bibliotek i antykwariatów), ale coraz bardziej nieobecne stają się w świadomości czytelników.

Dla literaturoznawcy przede wszystkim osobliwe są zmienne dzieje recepcji dorobku artystycznego podolskiego twórcy. Autor *Króla Oboj-*

³⁷ M. Głowiński: *Jest i właśnie go nie ma*. W: I d e m: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 265–278.

ga Sycylii był popularny, jego książki stawały się wydarzeniami literackimi. Pisarzowi nie szczędzili pochwał najwybitniejsi badacze literatury. Te fakty pozwalają przypuszczać, że jego twórczość należy (bądź należała) do kanonu współczesnej literatury polskiej. Jednak w ciągu ostatnich kilkunastu lat diametralnie zmieniła się pozycja utworów Kuśniewicza – trudno obecnie zdecydowanie powiedzieć, czy tylko zostały one przesunięte z samego centrum na obrzeża, czy też definitywnie znalazły się poza zbiorem dzieł powszechnie uważanych za wartościowe. Analiza recepcji twórczości autora *Stanu nieważkości* niewątpliwie sporo mówi o zmiennych modach i gustach czytelnich, pokazuje przewartościowania w obrębie samej literatury i kanonu, eksponuje preferencje krytyki itp. Andrzej Kuśniewicz – niegdyś pisarz popularny, dziś jest zapomniany. Taka sytuacja nie zmienia jednak faktu, że jego twórczość stanowi istotny fragment historii literatury polskiej XX wieku. Wyzwaniem dla historyka literatury są obszary ciągle niezbadane w dorobku pisarskim tego twórcy. Jednym z nich jest poezja. Andrzej Kuśniewicz debiutował jako poeta, wiersze publikował także, gdy był już znanym literatem. Mimo to w powszechnym odczuciu jest przede wszystkim powieściopisarzem. Głośne powieści odsunęły w cień twórczość liryczną. Trudno także odizolować poezję autora *Piraterii* od jego prozy. W wierszach pojawiają się problemy i tematy, które później pisarz rozwijał w powieściach. Jerzy Jarzębski zauważa, że przejście do prozy nie stanowiło w wypadku Kuśniewicza rewolucji w warsztacie poetyckim, gdyż jego powieści mają „poetycki” charakter, komponują się w „całości mniej słuchające logiki rozwoju akcji, bardziej zaś – konsekwencji psychologicznej narratorskiego wywodu, toku skojarzeń, prawideł swoście rozumianej estetyki świata przedstawionego”³⁸. Zdaniem badacza, charakteryzuje je przepych obrazowania poetyckiego i niezwykle bogactwo języka. Natomiast Włodzimierz Pawłowski widzi w wierszach zapowiedź charakterystycznych dla tego pisarza technik: „od fotograficznych opisów, przez muskane nostalgiczne i zadumy, senne widziadła i rodzajowe scenki, aż po ironię, żart i błazenadę”³⁹.

³⁸ J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*. W: I d e m: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984, s. 229.

³⁹ W. P a w ł o w s k i: *Galicyjski outsider...*, s. 24.

Odpowiedź na pytanie o ocenę pisarstwa Andrzeja Kuśniewicza nigdy nie była sprawą prostą i oczywistą. Debiutanckie *Słowa o nienawiści* zostały życzliwie przyjęte przez Kazimierza Wykę⁴⁰. Jerzy Kwiatkowski, komentując następny tomik kowenickiego autora, napisał, że poezji polskiej „przybył nowy, dojrzały poeta”⁴¹. Kolejne utwory utwierdzały pozycję pisarza. Wystarczy przywołać parę najwyrazistszych opinii, by przekonać się o przyznawaniu wysokiej rangi pisarstwu tego autora. Henryk Bereza stwierdził, że Kuśniewicz posługuje się po „wirtuozerSKU i ze swobodą” najrozmaitszymi zdobyczami nowej prozy⁴². W innym miejscu ten sam krytyk pisze o „niezależności duchowej i artystycznej” kowenickiego pisarza⁴³. Jerzy Jarzębski zauważa, że sposób, w jaki autor *Stanu nieważkości* rozwiązuje swoje osobiste problemy na terenie literatury, właściwy jest twórcom arcydzielny⁴⁴, a także wyznaje, że dla niego Kuśniewicz był „nie tylko jednym z najsprawniejszych piór w naszej dwudziestowiecznej literaturze, pisarzem, dla którego warsztat prozaika nie ma tajemnic. Kuśniewicz był przecie zarazem jednym z najbardziej dramatycznych twórców ostatnich dziesięcioleci”⁴⁵. Zdaniem Cezarego Rowińskiego, powieściopisarstwo rówieśnika Gombrowicza „wnosi do literatury polskiej nowe tony, rozszerza jej horyzonty zarówno artystyczne, jak i poznawcze, wzbogaca ją o pewne postawy filozoficzne i światopoglądowe, które nie mają u nas zbyt wielkich tradycji”, badacz przynajmniej niektóre książki Kuśniewicza zaliczyłby do rzędu „najwyższych osiągnięć powojennej prozy polskiej”⁴⁶. Michał Głowiński odnajduje wśród jego powieści utwory „wybitne i oryginalne”⁴⁷. O charakterystycznych ce-

⁴⁰ K. Wyka: *Ukraińskie dziedzictwo...*, s. 204–210.

⁴¹ J. Kwiatkowski: *Między Freudem a Ukrainą*. „Twórczość” 1959, nr 8, s. 124.

⁴² H. Bereza: *Andrzej Kuśniewicz*. „Tygodnik Kulturalny” 1966, nr 12, s. 4.

⁴³ Idem: *Wartościowanie*. W: Idem: *Sposób myślenia*. T. 1: *O prozie polskiej*. Warszawa 1984, s. 168.

⁴⁴ J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 274.

⁴⁵ Idem: *Zmagania z diabłem na ruinach świata...*, s. 10.

⁴⁶ C. Rowiński: *Powieściopisarstwo Andrzeja Kuśniewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 6, s. 65.

⁴⁷ M. Głowiński: *Jest i właśnie go nie ma*. W: Idem: *Gombrowicz i nadliteratura...*, s. 268.

chach twórczości autora *W drodze do Koryntu* pisze Tomasz Burek w *Zamiast powieści*⁴⁸ oraz Kazimierz Wyka w *Nowych i dawnych wędrówkach po tematach*⁴⁹. Twórczość przedwojennego dyplomaty stała się tematem nie tylko licznych artykułów, ale także książek. Jedną z nich jest krytycznoliteracka monografia autorstwa Barbary Kazimierczyk, zatytułowana *Wskrzeszanie umarłych królestw*. Autorka zwraca uwagę na autobiograficzny charakter pisarstwa „galicyjskiego outsidera”, odnajduje w nim:

[...] autoportret człowieka współczesnego, w którego życiu o s o b i s t y m Sztuka, Kultura spełniają nader istotną funkcję w sensie wręcz intymnym, bo poprzez nią, w samym akcie kreacji, próbuje on szukać sposobu transcendencji, a także potwierdzenia poczucia własnej jednostkowej tożsamości w niezbyt przychylnym wszelkim indywidualistycznym roszczeniu świecie⁵⁰.

Natomiast Mieczysław Dąbrowski w książce *Nierzeczywista rzeczywistość* analizuje funkcjonowanie w pisarstwie kowenickiego autora mitów: Fausta, Odyseusza, androgyne, Galicji, zwraca uwagę również na sposób rozumienia historii oraz motywy modernistyczne, prezentuje poezję jako swego rodzaju grę. Badacz zalicza twórczość Kuśniewicza do kręgu „powieści intelektualnej”, reprezentowanej przez takich pisarzy jak: Witkiewicz, Gombrowicz, Schulz, Rudnicki. Dla pisarstwa autora *Korupcji* znamienne jest zanurzenie w historii i ewolucji polskiej inteligencji pochodzenia ziemiańsko-szlacheckiego oraz dialektyczne patrzenie na dzieje człowieka, społeczeństwa i państw, stąd tak częsty u tego twórcy problem względności, niejednoznaczności granic, perspektyw poznawczych, pojęć i definicji, łączenie racjonalizmu z magią, otwartości z tajemnicą, kultury szlacheckiej z kulturą plebejską⁵¹. Najnowszym opracowaniem pisarstwa Kuśniewicza jest (wspominana już wcześniej) praca Pawła Grafa, w której, obok omówienia dziesięciu mo-

⁴⁸ T. Burek: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 93–98.

⁴⁹ K. Wyka: *C.k. ballado-powieści...*, s. 284–297.

⁵⁰ B. Kazimierczyk: *Wskrzeszanie umarłych królestw...*, s. 17.

⁵¹ M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 260–263.

deli zachowań krytycznych, wyodrębnionych na podstawie świadectw lektury utworów „osobliwego pisarza”, autor rekonstruuje świadomość twórczą przy pomocy metod oferowanych przez krytykę tematyczną⁵².

Powyższy przegląd potwierdza obecność twórczości Andrzeja Kuśniewicza w kanonie kształtowanym przez znawców. Trudniej odpowiedzieć na pytanie, czy jego pisarstwo było rzeczywiście bliskie czytelnikom? Na podstawie wysokości nakładów książek można wysnuć wnioski, że autor *Stanu nieważkości* należał do grona pisarzy popularnych⁵³. Dzięki przekładom twórczość Andrzeja Kuśniewicza zdobyła uznanie za granicą⁵⁴. Mieszkająca we Francji Maria Delaperrière pisze o sukcesie „zwłaszcza na Zachodzie” książek tego autora⁵⁵. Również Tadeusz Drewnowski stwierdza, że twórczość miłośnika c.k. monarchii zyskała niemały rozgłos w Europie lat siedemdziesiątych i osiemdzie-

⁵² P. G r a f: *Świat utkany z prawdy i zmyślenia...*

⁵³ O.S. Czarnik wymienia Kuśniewicza na jednym z pierwszych miejsc w grupie pisarzy, których łączne nakłady książek w latach 1944–1980 wynosiły od 201 do 400 tysięcy egzemplarzy. Ta suma wydaje się znacząca, choć nie jest najwyższa – Czarnik wymienia bowiem aż 148 pisarzy, których nakłady w tym czasie wynosiły powyżej 1 miliona egzemplarzy. O.S. C z a r n i k: *Między Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944–1980*. Warszawa 1993, s. 229–232.

⁵⁴ Informacje o przekładach utworów Kuśniewicza na języki obce zamieszcza M. Dą b r o w s k i: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 326–328. Na temat twórczości kowenickiego pisarza powstały także prace badaczy niepolskich np. H.P. H o e l s c h e r - O b e r m a i e r: *Andrzej Kuśniewicz synkretische Romanpoetic*. München 1988 (tę książkę recenzuje A. Nasiłowska na łamach „Pamiętnika Literackiego” 1990, nr 1, s. 349–351); S. P i t o l: *Andrzeja Kuśniewicza requiem dla Habsburgów*. Przeł. D. R y c e r z. „Twórczość” 1988, nr 12, s. 72–79. O popularności poza krajem pisarstwa Kuśniewicza świadczy także następująca wypowiedź: „Czemu na przykład, gdy czytam Polaka Kuśniewicza (1904) albo Węgra Petera Esterházyego (1950), odnajdywanie u nich, w warstwie ekspresji, przynależności do jakiejś »środkowoeuropejskiej poetyki« czyni mi ich bliskimi? I co to jest za ton, jaka vibracja, która umieszcza jakieś dzieło w magnetycznym polu tej poetyki? Jest to przede wszystkim immanentna **obecność kultury**, w postaci aluzji, reminiscencji i cytatu z całokształtu europejskiego dziedzictwa, świadoma praca, która – jednak – nie okalecza spontaniczności, ekwilibrystyczna równowaga pomiędzy ironicznym patosem i lirycznymi odstępstwami. To nie jest dużo. To jest wszystko.” D. K i s z: *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*. Przeł. K. Ż u r a w s k i. „Res Publica” 1989, nr 1, s. 28.

⁵⁵ M. Delaperrière: *Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza...*, s. 153.

siątych⁵⁶. *Strefy* zwyciężyły w plebiscycie Radia Wolna Europa na najlepszą książkę roku 1971. Kilkanaście lat później pochodzący z Podola artysta jako jedyny Polak został członkiem Akademii Goncourtów w Paryżu, a w 1992 otrzymał Nagrodę im. Jana Parandowskiego przyznaną przez PEN Club za całokształt twórczości.

Jeszcze w okresie największej popularności „osobliwego pisarza” Tadeusz Błazejewski zauważył, że fascynacja jego dziełami jest w znacznej mierze grą pozorów, „prześlizgiwaniem się po powierzchni zjawiska”, gdyż „pokażnej ilości wypowiedzi krytycznych i recenzji zbyt często nie towarzyszy troska o wniknięcie w problematykę powieści czy przyjrzenie się warsztatowi, wystarczy przecież powtórzyć puszczane wcześniej w czasopiśmienny obieg formułki”⁵⁷. Ostatnie powieści Kuśniewicza wzbudziły mniej entuzjazmu niż jego wczesne utwory. Zazwyczaj sytuacja taka wynika z kryzysu twórczego, „wypalenia się talentu” bądź znużenia czytelników powielanymi pomysłami. Opisane zjawiska zapewne (w jakimś stopniu) dotyczą twórczości autora *Stanu nieważkości*, jednak w tym przypadku dużą rolę odgrywają czynniki pozaliterackie. Pisarz należał do grona twórców oficjalnie promowanych i popieranych⁵⁸. Znaczna część twórczości autora *Stanu nieważkości* powstała w okresie, gdy kanon (kształtowany przez politykę kulturalną) był postrzegany jako jedna z form „narzucania ideologicznych, politycznych, a także estetycznych ograniczeń”⁵⁹. Po powstaniu niezależnego obiegu wydawniczego oficjalne poparcie dla kowenickiego pisarza wzbudzało niechęć i nieufność czytelników. W roku 1981 Jerzy Jarzębski pisał o artystach takich jak Kuśniewicz:

Im huczniej oficjalnie oklaskiwani w minionym dziesięcioleciu, tym silniej teraz atakowani są za estetyzm czy eskapizm. Jest w tym jakaś podejrzana łatwość: oto wiemy już, czym się powin-

⁵⁶ T. Drewnowski: *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Warszawa 1997, s. 401.

⁵⁷ T. Błazejewski: *Retorta Fausta. Szkice literackie*. Łódź 1981, s. 27–28.

⁵⁸ Wyrazem tego były przyznawane Kuśniewiczowi nagrody państwowe. O.S. Czarnik: *Miedzy dwoma Sierpniami...*, s. 162. Zob. także: M. Fik: *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Londyn 1989, s. 373, 549.

⁵⁹ M. Głowiński: *Kanony literackie: od socrealizmu do pluralizmu*. W: I d e m: *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitolologiczne*. Kraków 2000, s. 53.

na charakteryzować „prawdziwa literatura” (ma być aktualna, zaangażowana społecznie, cierpiąca solidarnie z narodem, zgrzebna, ale uczciwa), całej zaś reszcie biada! Pisarstwo Kuśniewicza tymczasem nic niewinne temu, co stało się z literaturą za sprawą polityki kulturalnej [...] jego relatywna „słabość” wynikała, paradoksalnie, z braku większej konkurencji w tzw. obiegu oficjalnym. Trudno utrzymać fikcję literatury narodowej, dopuszczając do głosu jedynie twórców tak specyficznych i „osobnych”, jak Kuśniewicz czy Parnicki. Tymczasem w towarzystwie tych wszystkich, którzy zmuszeni byli zejść do podziemia lub wybrać emigrację, pisarze zapatrzeni w przeszłość, stylizatorzy, mistrzowie psychologicznego portretu odzyskaliby swoje miejsce i autentyczne tym razem uznanie. Kuśniewicz np. podoba się na Zachodzie, bo tam sytuacja jest na tyle „normalna”, że nikt nie ma doń pretensji o bycie takim a nie innym, nie każe mu zmieniać skóry i „współgrać z bieżącą chwilą”. Jest jeszcze druga strona medalu: Kuśniewicz denerwuje zapewne swoich przeciwników nie tyle z powodu honorów, jakich mu nie szczędzono w minionych latach, ile jako współczesne wcielenie XVIII-wiecznego pisarza – „obywatela Europy”⁶⁰.

W latach osiemdziesiątych coraz bardziej widoczne stało się rozmiękanie książek „galicyjskiego outsidera” z oczekiwaniami czytelników. Charakterystyczne cechy jego twórczości takie jak: eksperymenty formalne, odejście od rzeczywistości w świat sztuki, penetrowanie indywidualnej świadomości, zostały teraz uznane za wyznaczniki „socparnasizmu”⁶¹. Twórczość Kuśniewicza (mimo faktycznej obecności na rynku jego książek) stawała się coraz bardziej nieobecna. Proces ten znacznie pogłębił się po roku 1989. Wypieranie ze świadomości czytelniczej artystycznego dorobku „osobliwego” pisarza związane jest z szerszym zjawiskiem, którego mechanizmy opisał Michał Głowiński⁶². Zdaniem

⁶⁰ J. Jarzębski: *Podróż sentymentalna*. „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 172.

⁶¹ M. Głowiński: *Socparnasizm*. W: *Idem: Rytuał i demagogia. Trzydzieściszczyców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992. W szkicu nie pada nazwisko autora *Stanu nieważkości*, jednak, nawiązując do tej wypowiedzi, T. Burek wymienia również Kuśniewicza. Zob. *O kompleksach literatury dworskiej. Rozmowy z Tomaszem Burkiem część druga*. „Student” 1981, nr 16, s. 9.

⁶² M. Głowiński: *Kanony literackie...*, s. 65–67.

badacza, charakterystyczne dla czasu przełomu politycznego było kanonizowanie zakazanej dotąd literatury emigracyjnej, którą przeciwstawiano radykalnie literaturze krajowej uznawanej za niedobłą, nieciekawą i niewartą interpretacyjnego zachodu. Wraz z tym zjawiskiem skazana na zapomnienie została twórczość Kuśniewicza. Obecnie czytelnicy coraz rzadziej sięgają po niegdyś rozchwytywane utwory autora, który został zaliczony do „spornych postaci polskiej literatury współczesnej”. W jednym z tomów tak zatytułowanej serii Jan Tomkowski podaje w wątpliwość walory artystyczne utworów kowenickiego pisarza, przypuszczając, że znaczący wpływ na sukces tych książek miała moda na prozę iberoamerykańską oraz sentyment dla dawnej Galicji i Kresów⁶³. Zdaniem tego badacza, twórczość Kuśniewicza jest „cudzożywna”, „sztuczna” i „dekoracyjna”, nie ma związków z rzeczywistością, nie towarzyszy swoim czasom. Cechy, zaliczane dotąd do zalet i charakterystycznych elementów stylu pisarza (artystyczny dystans, eksperymenty formalne, intertekstualność, zanurzenie w tradycji własnej i obcej itd.), w nowej sytuacji zostały uznane za wady. W zakończeniu szkicu Tomkowski sugeruje, że czasy prozy autora *Witraża* minęły.

Jerzy Jarzębski zauważa, że obecnie kanon przestaje być obowiązującym raz na zawsze „katalogiem arcydzieł”, staje się natomiast „strukturą w ruchu”⁶⁴. W nowym funkcjonowaniu kanonu badacz dostrzega dwa mechanizmy. Po pierwsze, wartość dzieł nowych sprawdzamy, badając ich zdolność do wytwarzania sensów w relacji do utworów kanoicznych. Okazuje się, że takim punktem odniesienia dla zbadania znaczenia utworów nowych wciąż jest twórczość Andrzeja Kuśniewicza. Przeglądając różne próby uporządkowania literatury ostatnich dziesięcioleci, można się przekonać, że nazwisko autora *Słów o nienawiści* jest często przywoływane właśnie w tym celu. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza stanowi zarówno tradycję aprobowaną, jak i negowaną dla współczesnych nurtów: „małych ojczyzn”, „prywatnych historii”, literatury antyfikcyjnej, a jego utwory stały się materiałem egzemplifikacyjnym w licznych pracach teoretycznoliterackich. Ryszard Nycz, pisząc

⁶³ J. Tomkowski: *Andrzej Kuśniewicz, czyli życie jest gdzie indziej...*, s. 211–219.

⁶⁴ J. Jarzębski: *Wartościowania w sieci kultury*. „Znak” 1998, nr 7, s. 13–14.

o sylwach współczesnych, przywołuje *Stan nieważkości*⁶⁵. Ta sama powieść oraz *Lekcja martwego języka* w pracy Bogdana Owczarka są przykładami prozy introspekcyjnej⁶⁶. Osobny rozdział poświęcony twórczości Kuśniewicza znaleźć można w książce Anny Łebkowskiej, ukazującej problemy fikcji w prozie współczesnej⁶⁷. Seweryna Wyślouch analizuje relacje pomiędzy retoryką fabuły a retoryką narracji m.in. na przykładzie *Strefy*⁶⁸, a pisząc o problematyce symultanizmu, przywołuje oprócz tej powieści także *Króla Obojga Sycylii*⁶⁹. Bożena Witosz na podstawie tego utworu oraz *Nawrócenia* i *Lekcji martwego języka* formułuje uwagi o opisie we współczesnej powieści⁷⁰, a Robert Cieślak, podając przykłady zastosowania techniki kolażu tekstowego, wymienia między innymi utwory Kuśniewicza⁷¹. Przywołane prace świadczą o tym, że w ostatnich latach na pisarstwo „galicyjskiego outsidera” zaczęto spoglądać z nowej perspektywy – teoretycznoliterackiej, widząc w nim egzemplifikację rozmaitych zjawisk artystycznych.

Drugim mechanizmem charakterystycznym dla współczesnej kultury (o którym pisze Jarzębski) jest sprawdzanie wartości, reinterpretowanie i przymierzanie do nowej sytuacji utworów zaliczonych kiedyś do kanonu. Procesowi temu podlegają także teksty Kuśniewicza. Świadczy o tym nie tylko wspomniany już szkic Jana Tomkowskiego, ale również artykuł Marka Zaleskiego, w którym badacz sytuuje książki Kuśniewicza w kręgu literatury popularnej⁷².

⁶⁵ R. Nycz: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 19.

⁶⁶ B. Owczarek: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 51–59.

⁶⁷ A. Łebkowska: *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci*. W: Eadem: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991, s. 125–152.

⁶⁸ S. Wyślouch: *Retoryka fabuły a retoryka narracji*. W: *Tekst i fabuła. Studia*. Red. C. Niedzielski, J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków 1979, s. 67–91.

⁶⁹ S. Wyślouch: *Problematyka symultanizmu w prozie*. Poznań 1981.

⁷⁰ B. Witosz: *Kilka uwag o opisie we współczesnej powieści na przykładzie prozy Andrzeja Kuśniewicza*. W: „Prace Językoznawcze”, T. 19: *Studia polonistyczne*. Red. A. Kowalska i A. Wilkoń. Katowice 1991, s. 202–210.

⁷¹ R. Cieślak: *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Gdańsk 1999, s. 154.

⁷² M. Zaleski: *Comme il faut? O prozie Andrzeja Kuśniewicza*. „Res Publica” 1987, nr 6, s. 61.

Maria Łukaszuk-Piekara stwierdza, że rewizja kanonu polega nie tyle na „porządkowaniu materiału” czy poszukiwaniu „nowoczesnych”, „niekoniunkturalnych” kryteriów, ile na rewidowaniu własnej postawy wobec literatury, na szukaniu kanonu w rzeczywistym kontakcie z tekstem, który sprawi, że mówienie i pisanie o literaturze nie będzie narracją „na podstawie” i „w oparciu o”, lecz „o” literaturze. Celem tego kontaktu ma być „prywatna, choć bez prywaty” korzyść⁷³. Także Jarzębski zauważa, że ponieważ obiektywna skala ocen literatury nie wydaje się w naszych warunkach możliwa, dlatego nabiera coraz większego znaczenia perspektywa oceny opierająca się na kategoriach pragmatyzmu:

Dzieło literackie jest mianowicie dobre o tyle, o ile daje się w specyficzny, a wielostronny sposób „użyć”: budzi przyjemność związaną z recepcją jego językowej niecodzienności czy „odświętności”, wyprowadzającej czytelnika poza automatyzm, z jakim odbiera mowę potoczną czy standardowe style komunikacji. Intryguje niekonwencjonalnym rozwiązaniem fabuły, pozwala zatrzymać się dłużej nad postacią bohatera, dostarczając materiału do refleksji nad jego psychologiczną konstrukcją, rodząc empatię itd., budzi refleksje głębsze, sięgające istoty bytu, sensu egzystencji, porządku wszechświata, wreszcie – wchodząc w dialog z innymi dziełami literatury czy kultury, animuje cały szereg skojarzeń, wzbudzając w czytelniku stan intelektualnej gotowości do przemyślenia na nowo tego, co wcześniej wiedział na temat świata i literatury. „Używaniem” dzieła jest również reakcja emocjonalna: przeżywanie w związku z nim uczuć gniewu, wesołości, smutku czy lęku⁷⁴.

Czy utwory Kuśniewicza mogą być używane w ten sposób? Wiele z nich raczej nie obroni się we współczesnej lekturze, nie zaskakują już

⁷³ M. Łukaszuk-Piekara: *Ciągła rewizja kanonu zaprasza*. W: *Literatura polska 1990–2000*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002, s. 38–40.

⁷⁴ J. Jarzębski: *Wartościowania w sieci kultury...*, s. 13. Bogaty wybór artykułów na temat dzisiejszych mechanizmów tworzenia kanonów literackich, sposobu ich istnienia i funkcjonowania, a także konkretnych przypadków kanoniczności i egzystowania na płynnych obrzeżach zawiera tom *Kanon i obrzeża*. Red. I. Iwasów, T. Czerska. Kraków 2005.

zabawy słowne, które kilkadziesiąt lat temu były nowatorskie. Czytelnik szuka obecnie czegoś więcej niż gry i „fanaberii” językowych. Częściowo zdezaktualizowała się tematyka podejmowana przez tego rówieśnika Gombrowicza. Jednakże w dorobku artystycznym zapomnianego autora można wciąż odnaleźć teksty, które niepokoją, są intrygujące lub podejmują problemy nurtujące współczesnych czytelników. W książkach kowenickiego pisarza stawiane są fundamentalne pytania o naturę i istotę zła, niejednoznaczność piękna, granice wyobraźni i marzeń. Zaletą tego pisarstwa jest zwracanie uwagi na marginesy doświadczeń egzystencjalnych, analizowanie dwuznacznych, kontrowersyjnych postaw i wyborów, spraw wstydlivych, wypieranych ze zbiorowej i jednostkowej świadomości, przez oburzające postacie i odpychający obraz rzeczywistości pisarz poszukuje prawdy o człowieku i o świecie, oferując czytelnikowi swego rodzaju „terapię szokową”, prowokując do sprzeciwu, ale także refleksji i namysłu.

Czytanie Kuśniewicza

Osobliwość pisarstwa Kuśniewicza zmusza do poszukiwania nowych narzędzi interpretacyjnych oraz podejmowania prób odmiennego spojrzenia na poszczególne utwory. Prezentowane w mojej pracy interpretacje wywodzą się z przekonania, że kształt artystyczny tekstów Kuśniewicza wiąże się z intuicjami i poglądami antropologicznymi. Sądzę, że w tej twórczości wybory estetyczne motywowane są podejmowaną problematyką etyczną; eksperymenty, gry, zabawy językowe, zabiegi stylistyczne i kompozycyjne tworzą przedstawianą w utworach pisarza-dyplomaty wizję człowieka i kultury. We współczesnym literaturoznawstwie takie spojrzenie nabiera coraz większego znaczenia⁷⁵, wynika ono między innymi z przekonania, że literatura jest przede wszystkim „sztuką artykulacji ludzkiego doświadczenia w całej jego

⁷⁵ Por. E. K o s o w s k a: *Kultura, literatura, antropologia*. W: E a d e m: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 19.

różnorodności i specyfice”⁷⁶. Punktem odniesienia dla tego typu badań jest bądź antropologia kulturowa, bądź antropologia filozoficzna. W pierwszym przypadku oznacza to zwrócenie uwagi na kontekst kulturowy, w drugim – dostrzeżenie tego, co uniwersalne⁷⁷. Przez antropologię literatury rozumie się także „implikowaną przez dzieło literackie sumę wyobrażeń na temat człowieka, jego podmiotowego doświadczania świata, sytuacji egzystencjalnej, duchowo-cielesnej natury i relacji ze światem”, nie jest ona zbiorem poglądów autora, lecz wynika z poetyki utworu, czyli historycznie zmiennych konwencji literackich służących reprezentacji ludzkiego doświadczenia⁷⁸. W interpretacji pisarstwa Kuśniewicza różne odcienie antropologii wydają się pomocne, gdyż jego twórczość zarówno ukazuje znaczenie uwikłań w kontekst kulturowy, jak i ilustruje mechanizmy i zjawiska bardziej ogólne. Pisarstwo „galicyjskiego outsidera” zmierza do refleksji na temat człowieka, do poznawania siebie przez kulturę, przez „innego”.

Książki autora *Nawrócenia* skłaniają wielokrotnie do wykorzystywania w badaniach literaturoznawczych doświadczeń wiedzy o kulturze. Zwrócenie większej uwagi na obecny w utworach Kuśniewicza kontekst kulturowy prowadzi m.in. do bardziej precyzyjnego opisu „galicyjskości” czy „europejskości” tej twórczości oraz do szczegółowej analizy elementów tworzących artystyczną wizję. Tego typu postępowanie sprzyja także postawieniu nowych problemów badawczych i po-

⁷⁶ R. Nycz: *O przedmiocie studiów literackich dziś*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 184. Zob. także *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006; M.P. Markowski: *Badania kulturowe*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 519–548.

⁷⁷ E. Kosowska: *Kultura, literatura, antropologia...*, s. 20. Zob. także Eadem: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Wprowadzenie do tematu*. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury*. Red. E. Kosowska przy współudziale E. Jaworskiego. Katowice 2005, s. 31–43.

⁷⁸ M. Rembowska-Płuciennik: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004, s. 9. Por. „Literatura [...] daje się dziś określić jedynie jako **zinstytucjonalizowana sztuka wypowiedziana ludzkiego doświadczenia rzeczywistości** – w całym jego zróżnicowaniu i specyfice”. R. Nycz: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 32.

zwała dokładniej rozpoznać korzenie tego pisarstwa oraz otwiera je na kolejne odczytania.

Wyraźnym tropem skłaniającym do analizy antropologicznej tekstów „osobliwego pisarza” są ich związki z realną przestrzenią i postaciami (temu zagadnieniu poświęcę fragmenty pracy zawierające interpretacje *Mojej historii literatury*, *Puzzli pamięci* i *Lekcji anatomii*)⁷⁹. W licznych utworach Kuśniewicza można odnaleźć obrazy nieistniejącej już krainy dzieciństwa i młodości pisarza, która równocześnie nabiera cech mitycznych. Autor *Mieszanin obyczajowych* często przywołuje szczegóły związane z codziennym życiem mieszkańców Galicji, a także informacje o ich zwyczajach, wierzeniach i mentalności. Kultury współistniejące w ramach dawnej c.k. monarchii w utworach zafascynowanego epoką Franciszka Józefa pisarza są uważnie obserwowane z perspektywy Polaka, inteligenta wywodzącego się z kręgów ziemiańskich. Obok wyraźnego zwrotu do wnętrza (skłonności do przenoszenia świata powieściowego na teren wyobraźni, uczuć i pamięci), można dostrzec w nich także przywiązanie do konkretów i detali (nawet w zakresie kultury materialnej), częste są w prozie potomka ziemiańskiego rodu opisy sprzętów domowych, sposobów urządzania wnętrz kresowych dworów i pałaców, a także informacje na temat struktury galicyjskich miasteczek. Ze szczególnym pietyzmem przedstawiana jest np. kresowa gorzelnia – majstersztyk architektury (Mo, s. 69–71). Na marginesach głównych wątków zamieszczane są informacje o stopniowej modernizacji, ale i upadku rodowych siedzib, o przywileju propinacji i kategoriach gorzelnii w c.k. monarchii, które nie tylko wzbogacają koloryt lokalny, ale stają się także początkiem głębszej refleksji. Warstwa materialna zmienia się najszybciej, jednak pisarz przywiązuje do niej

⁷⁹ F. Fornalczyk stwierdza: „Rzadko który autor tak obficie wykorzystuje autobiografię jak Andrzej Kuśniewicz. I rzadko który pisarz tak gruntownie jak on przetwarza zaznane w swym życiu fakty. Oznacza to, że Kuśniewicz ufa przede wszystkim zmysłowemu poznaniu rzeczywistości, ale w jej opisie nie ogranicza się do przekazu uwierzytelnionego autopsją”. F. F o r n a l c z y k: *Świat realny, który wyrósł i dojrzał w pamięci*. W: I d e m: *Znani i nieznani. Szkice*. Łódź 1974, s. 197. Natomiast E. Balcerzan zalicza twórczość autora *Stanu nieważkości* do „orientacji autobiograficznej” w prozie polskiej, dla której wartością konstytutywną jest „prawda losów jednostkowych – wplecionych tak czy inaczej w losy zbiorowości”. E. B a l c e r z a n: *Przygoda dru- ga: żywioły prozy w PRL*. W: I d e m: *Przygody człowieka książkowego...*, s. 30.

szczególną wagę, gdyż opisywane drobiazgi, z jednej strony, ukazują przemijanie, kruchość życia, z drugiej – są mu najbliższe, wypełniają codzienność. W *Lekcji martwego języka* zbiory porcelanowych figurek i obrazów (obejmujące zarówno dzieła wyjątkowe, jak i jarmarczną tandetę) stają się metaforą przedstawianego świata, jego schyłkowości, dekadencji, upadku. Artysta dużo uwagi poświęca życiu codziennemu, towarzyskiemu, rodzinnemu i sąsiedzkiemu – w *Mieszaninach obyczajowych* przedstawia dokładnie zwyczaje związane z wieczerzą wigilijną (Mo, s. 152–154), z przyjmowaniem gości (Mo, s. 66–68) oraz polowaniami (Mo, s. 149). Oprócz zainteresowania rodzimą kulturą dostrzec można również w pisarstwie „galicyjskiego outsidera” skłonność do obserwacji kultur odmiennych. Kulturze Żydów galicyjskich została poświęcona ostatnia powieść – *Nawrócenie*, wcześniej w *Stanie nieważkości*, a także w *Eroice* odmalowane zostały obrazy z życia rodów pruskich, a w *Witrażu* w centrum uwagi jest życie dawnej arystokracji w okupowanym Paryżu i na francuskiej prowincji. Utwory zajmującego mnie pisarza przynoszą informacje na temat zwyczajów i mentalności portretowanych jednostek, ale także specyfiki społeczności, do których one należą. Andrzej Mencwel pisze:

Zdolność odtwarzania atmosfery całych epok kulturalnych przez artystyczne oswojenie ich charakterystycznych detali – strzępka dialogu, fragmentu zdarzenia, szczegółu obyczaju – znakomicie wykorzystywana w różnych innych utworach, w tych podróżach poprzez czasy i przestrzenie, jakimi są *Król Obojga Sycylii* i *Stan nieważkości*, święci swoje prawdziwe triumfy. Autor osiąga tu coś więcej niż, jak wolno sądzić, wyznaczały jego świadome zamierzenia. Osiąga mianowicie jedność wizerunku człowieka i kultury – tym samym studia te wkraczają na obszar podstawowej problematyki filozoficznej naszego czasu. Ponieważ, przy tym, jedność ta jest w jego twórczości historycznie konkretna, dotyczy szlachty i jej etosu, a więc kultury i wzoru osobowości, utwory Kuśniewicza pobudzają medytacje nad sensem wielkich europejskich przeobrażeń historycznych⁸⁰.

⁸⁰ A. M e n c w e l: *Lafcadio jako bibelot*. W: I d e m: *Spoiwa. Refleksje krytyczne*. Warszawa 1983, s. 159.

W podobny sposób proponuje patrzeć na twórczość „galicyjskiego outsidera” także Tadeusz Drewnowski. Badacz w pisarstwie Kuśniewicza wyróżnił dwie „serie” utworów. Pierwsza z nich wiąże się z Kresami i „mitem Południa”, drugą Drewnowski nazywa „studiami kulturologicznymi”, wyróżniającymi się ambicjami diagnozy współczesności, wyprowadzanymi także z własnych doświadczeń i obserwacji (wśród nich najbardziej charakterystyczne wydaje się *Trzecie królestwo* – studium kontestacji na zachodzie Europy)⁸¹.

Autor *W drodze do Koryntu* opisuje kulturę, którą znał z autopsji, kreowane przez niego wizje zatem wydają się wiarygodne. W rozmowie z Wojciechem Wiśniewskim pisarz przyznał się, że nie potrafi mówić o rzeczach, których nie widział, których sam nie poznał⁸². Interesujące są – jak sądzę – poszukiwania odpowiedzi na pytanie o związki tych artystycznych wyborów z przedstawianą koncepcją człowieka i kultury. Na podstawie lektury twórczości oraz wypowiedzi artysty można także wysnuć wniosek na temat wrażliwości antropologicznej autora *Witraża*. W jednym z wywiadów pisarz wyznał:

Cóż mogą znaczyć moje odkrycia w porównaniu z takim Joyce'em, Dostojewskim, Proustem? Cóż ja mam do powiedzenia o człowieku w porównaniu z Freudem i Jungiem na przykład? Próbuję po prostu ocalić od zapomnienia **mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic, nie tylko geograficznych, ale i duchowych...** [podkr. – E.D.]⁸³.

⁸¹ T. Drewnowski: *Próba scalenia...*, s. 400. Podobnie E. Balcerzan rozpatruje *Eroicę* i *Trzecie królestwo* w ramach „nurtu kulturoznawczego”. E. Balcerzan: *Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie*. W: Idem: *Przygody człowieka książkowego...*, s. 32–50. Zob także: „Kuśniewicz konsekwentnie w prozie i poezji stawia się wobec faktów kultury. Pragnie się swobodnie poruszać na jej obszarze. Dlatego jego twórczość stanowi splot aktów kreacji, przypomnienia i wzrastającej samowiedzy”. A. Fabianowski: *Ten piękny czas. Kaisermanöverwetter galicyjskie*. „Nowy Wyraz” 1976, nr 6, s. 113.

⁸² W. Wiśniewski: *Andrzej Kuśniewicz*. W: Idem: *Lekcja polskiego*. Warszawa 1993, s. 173–174.

⁸³ *Z okolic geograficznych i duchowych. Rozmowa z A. Kuśniewiczem*. W: K. Na-stulańska: *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975, s. 291.

„Mój mały świat” jest utożsamiany z konkretną przestrzenią i konkretnym czasem (najczęściej w utworach kowenickiego pisarza jest to epoka Austro-Węgier, widziana z perspektywy Galicji), jednak w kolejnych zdaniach Kuśniewicz zwraca uwagę także na uniwersalny wymiar swojej twórczości, podkreślając, że interesuje go:

[...] człowiek, który znalazł się w jakiejś sytuacji historycznej. Właśnie nie ja, ale ktoś [...], interesuje mnie indywidualność i przymus zewnętrzny, bezradność człowieka w stosunku do świata. W różnych kontekstach i w różnych przekrojach⁸⁴.

Powieściopisarz wyraźnie pragnie być wiarygodny dla czytelników, dlatego jeżeli nie pisze o faktach znanych mu z autopsji, to często powołuje się na pamiętniki, dokumenty i prace historyków (np. w *Stanie nieważkości*, wspominając Adama Ponińskiego, przywołuje ustalenia Waleriana Kalinki, a także pamiętniki Jana Duklana Ochockiego; Sn, s. 27, w *Trzecim królestwie* recenzenci dostrzegali wpływ informacji prasowych na temat ruchów młodzieżowych w RFN). Oczywiście, badając świat przedstawiony utworów Kuśniewicza, należy uwzględnić fikcję, groteskę, przetwarzanie rzeczywistości – zabiegi tak częste w książkach tego pisarza. Badacze zazwyczaj podkreślają nierealny, surrealistyczny wręcz charakter utworów „galicyjskiego outsidera”. Ciekawe wydają się zwłaszcza związki tych artystycznych wyborów z przedstawianą koncepcją człowieka i kultury.

Autora *Witraża* charakteryzuje zarówno umiejętność obserwacji, skłonność do korzystania ze źródeł, jak i zdolność dostrzegania zarówno tego, co uniwersalne, jak i niepowtarzalne, a także częste podejmowanie refleksji na temat relacji człowiek – kultura. W *Puzzlech pamięci* pisarz wprost przedstawia własną wizję i koncepcję kultury europejskiej. Ważną rolę odgrywa w niej mit wspólnoty cywilizacyjnej Europy Środkowej, której „eksperymentalnym modelem” były Austro-Węgry (Pp, s. 74–85)⁸⁵. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza uwrażliwia

⁸⁴ Ibidem, s. 293–294.

⁸⁵ Ta refleksja pisarza wpisuje się w dyskusję na temat Europy Środkowej, toczoną w latach osiemdziesiątych na łamach prasy emigracyjnej i krajowej. A. Fiut zauważa, że jednym z elementów tej dyskusji było przywoływanie „utopii retrospektywnej”

na analogie pomiędzy kresem c.k. monarchii a kryzysem współczesnej kultury, doświadczeniami Polaka, Niemki, Żyda, Ukraińca, losami arystokracji polskiej, francuskiej, austriackiej i pruskiej, pograniczem ziem polskich, niemieckich, francuskich, hiszpańskich itp. Przedstawiana rzeczywistość zazwyczaj jest niejednoznaczna, ukazywana jak przez szybki witraż „raz na czerwono, raz na błękitno lub zielono” (W, s. 432). W *Nawróceniu* narrator, powracając pamięcią w nieistniejący już świat galicyjskiego, żydowskiego miasteczka, przekonuje się, że jest „kolekcjonerem kameleonów”, gdyż nawet wspomnienia jak kameleon zmieniają barwy „z roku na rok, lata całe” (N, s. 212). Nawet przeszłość nie przypomina zatem w tej prozie muzeum, lecz jest wciąż w ruchu, nadal ulega zmianom. Przedstawiana w twórczości Kuśniewicza przestrzeń to doświadczenie różnorodności (kultur, języków, religii), natomiast ramy czasowe utworów tego autora obejmują przede wszystkim momenty przełomowe. Pisarza szczególnie fascynuje schyłek epoki, momenty przejściowe w kulturze. Zwłaszcza dwie wojny światowe są w jego twórczości wydarzeniami o charakterze przełomowym. Pierwsza wojna oznacza dla Kuśniewicza prawdziwy koniec wieku XIX i epoki dobrego cesarza⁸⁶. W *Królu Obojga Sycylii* z rokiem 1914 wiąże się zagubienie (także moralne) – przy dźwiękach operetki i w barwach secesji rozpoczyna się śmierć dawnego świata. Inaczej w *Lekcji martwego języka*, której czas akcji skoncentrowany

w postaci „idealizacji kiedyś istniejących na tym obszarze państw wielonarodowych i wielokulturowych: Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz monarchii austro-węgierskiej zwanej Cekaniją”. A. Fiut: *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*. W: Idem: *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*. Kraków 1999, s. 9. Zob. także J. Andruchowycz, A. Stasiuk: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec 2001; A. Fiut: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995; *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*. Red. K. Krasuski. Katowice 2005; P. Kuncewicz: *Legenda Europy*. Warszawa 2005; L. Neuger: *Europa Środkowa jako problem*. W: Idem: *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*. Katowice 2006, s. 77–87; J. Olejniczak: *W Europie Środkowej. Uwagi na marginesie współczesnej dyskusji*. W: Idem: *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Kraków 1992, s. 227–246; B. Pawletko: *Bycie „pomiędzy”. O tożsamości Środkowoeuropejczyków*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Czapiak-Lityńska, M. Buczek. Katowice 2005, s. 58–69.

⁸⁶ Mhl, s. 172–173; E, s. 29–30.

jest wokół roku 1918. W utworze ukazany został rozkład, obumieranie dawnego świata. Definitywny koniec przyniosła jednak druga wojna – uświadamia to tragedia bohatera *Eroiki*, dramatyczna zagłada kresowych dworów ukazana w *Mieszaninach obyczajowych* i śmierć żydowskich miasteczek przedstawiona w *Nawróceniu*. Momentami przełomowymi są także lata sześćdziesiąte i początek siedemdziesiątych XX wieku – czasy wyraźnego kryzysu i przewartościowań w kulturze – ukazywane w *Trzecim królestwie*, oraz stan wojenny, który w *Mieszaninach obyczajowych* postrzegany jest jako moment szczególnego naciśku ze strony tradycji narodowej i pierwszych symptomów „zmięczenia paradygmatu romantycznego”⁸⁷.

Bohaterami utworów Kuśniewicza są zazwyczaj postacie przekraczające granice w sensie dosłownym i metaforycznym, takie jak: Wacław Rzewuski (polski arystokrata, ale równocześnie ataman Rewucha i emir arabski), Henryk Rzewuski (uznany autor *Pamiętek Soplicy* i skazany na zapomnienie Jarosz Bejła, który napisał kontrowersyjne *Mieszaniny obyczajowe*), bohaterowie *Lekcji martwego języka*: słoweński chłopiec Kikerić przemieniony w austriackiego porucznika Kiekeritza i nadleśniczy Alois Schwanda vel Alojzy Szwanda. Także w wymiarze egzystencjalnym i metafizycznym fascynują pisarza momenty przejścia, sytuacje graniczne, zderzenie młodości z dojrzałością i dojrzałości ze starością (bohaterki *Witraża*: Mado i Taida de Lioncourt), życia i śmierci, rzeczywistości i „nierzeczywistej rzeczywistości” (*Stan nieważkości*, *Lekcja anatomii*), pogranicze „ja”⁸⁸ – „inny”, „ja” – „drugi” (przyjaciół, *alter ego*, sobowtór w *W drodze do Koryntu*). W obliczu przełomowych wydarzeń historycznych, w zmaganiach z ich konsekwencjami samowiedzę zdobywa zarówno kat – bohater *Eroiki*, jak i ofiara – koblencki adwokat z *Trzeciego królestwa*.

Twórczość Kuśniewicza – z jednej strony – niewątpliwie pobudza do refleksji nad doświadczeniami o charakterze ponadczasowym, ilustruje

⁸⁷ Por. M. Janion: *Zmierzch paradygmatu*. W: Eadem: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”. Warszawa 1996, s. 11–12.

⁸⁸ W pracy przyjmuję pisownię wyrazów „ja”, „ty”, „inny” małą literą (tylko, gdy będą się odnosić te słowa do Boga, zastosuję zapis „Ty”, „Inny”) i w cudzysłowie dla wyeksponowania tych kategorii. Ponieważ jednak różni autorzy stosują odmienne sposoby zapisu, w cytatach będę stosować zapis zgodny z oryginałem.

mechanizmy i zjawiska, które stanowią materiał do analiz uniwersalnych prawd o człowieku i świecie. Z drugiej strony – jak sądzę – można dostrzec w pisarstwie Kuśniewicza także zapis doświadczeń niepowtarzalnych (jednostkowych, indywidualnych i osobistych). Łącznie te dwie płaszczyzny tworzą szkic pisarskiej koncepcji człowieka uwikłanego w czas, przestrzeń i relacje z innymi ludźmi.

Tytuł mojej pracy pochodzi z cytowanego wcześniej wywiadu przeprowadzonego z Andrzejem Kuśniewiczem przez Krystynę Nastulan-kę⁸⁹. Fragment wypowiedzi pisarza, w którym mówi on o swojej twórczości jako o próbach ocalenia od zapomnienia okolic nie tylko geograficznych uznałam za metaforyczną syntezę interesującej mnie twórczości. Refleksji na temat roli realiów nie tylko geograficznych, ale także historycznych i biograficznych została poświęcona część mojej pracy zatytułowana słowami Kuśniewicza, które również padły w przywoływanej rozmowie: *„Mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic”*. Natomiast w części opatrzonej tytułem *Okolice nie tylko geograficzne* zamieściłam interpretacje najważniejszych utworów kowenickiego autora, w których zwracam szczególną uwagę na zagadnienia związane z kondycją człowieka i rolą kultury.

Punktem wyjścia moich rozważań stała się ta część dorobku autora *Stref*, w której wyraźne jest poszukiwanie tego, co łączy i sprawia, że można mówić o galicyjskiej wspólnocie. Sądzę, że najważniejsze w pisarstwie rówieśnika Gombrowicza są doświadczenia związane z pograniczem c.k. monarchii i kulturą tych okolic. W centrum stron rodzinnych jest dom, który odgrywa również istotną i niejednoznaczną rolę w twórczości „osobliwego pisarza”. Szukanie domu zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym powraca niemal we wszystkich utworach pochodzącego z Podola autora, poświęcam zatem temu zagadnieniu kolejny fragment mojej pracy. Natomiast w podrozdziale zatytułowanym *Dziejowe burze*, przez analizę debiutanckiego tomu zatytułowanego *Słowa o nienawiści*, zastanawiam się nad przemianą wielokulturowej krainy w piekło nienawiści i zbrodni. Okazuje się, że dzieli historia, w której przeciwnicy dążą do narzucenia własnych racji, nie zważając na prawa drugiej strony konfliktu. Konsekwencje rozpadu

⁸⁹ Z okolic geograficznych i duchowych. Rozmowa z A. Kuśniewiczem..., s. 291.

i zagłady galicyjskiej wspólnoty pokazują *Strefy*, które interpretuję w części zatytułowanej *Fotografia, biurko, kolczyki*. Ważnym problemem, który pojawia się w związku z motywem fotografii jest pamięć i pragnienie ocalenia od zapomnienia tego, co minęło. Natomiast *Nawrócenie* (analizowane w części opatrzonej tytułem „...głębokość nie tylko tradycji, lecz i tragedii...”) jest dla mnie powieścią o odkrywaniu pamięci i tradycji nie tylko własnej, ale także „innych”, żyjących tuż obok nas. Bohater tego utworu na nowo poznaje Żydów mieszkających przed wojną w jego miasteczku. Fascynacja obcą kulturą sprzyja samopoznaniu, które jest nieodłącznie związane ze spotkaniem z inną tradycją. Odmienny charakter posiadają części zamykające rozdział mojej książki poświęcony „małemu światu”, gdyż analizuję w nich teksty o charakterze autobiograficznym: rozmowę rzekę *Puzzle pamięci* oraz zbiór szkiców zatytułowany *Moja historia literatury*. Piszę tu o „spotkaniach” w literaturze: literackich fascynacjach Kuśniewicza oraz intertekstualności jego utworów.

Rozdział zatytułowany *Okolice nie tylko geograficzne* otwiera analiza *Króla Obojga Sycylii* – powieści, w której dostrzegam paradoksalne ucieczki od własnego „ja”. Realia historyczne i geograficzne łączą tę książkę z późniejszą *Lekcją martwego języka*, w której na plan pierwszy wysuwa się fascynacja śmiercią – *delectatio morosa*, różne sposoby „oswajania” przez jednostkę tego doświadczenia granicznego. W kolejnych fragmentach analizuję teksty, których tłem jest druga wojna światowa, lecz najważniejsze okazuje się uwikłanie człowieka w historię. Zarówno bohater *Korupcji*, jak i Ottocar von Valentin z *Eroiki* są outsiderami w „czasach heroicznych”, w obliczu dramatycznych dziejów prowadzą własne gry. Natomiast w powieści zatytułowanej *Trzecie królestwo* refleksja koncentruje się przede wszystkim na trudach związanych z przezwyciężeniem wojennej traumy. Bohaterem tej powieści jest ofiara – były więzień obozu, który szuka swego miejsca w nowej rzeczywistości. Do zajęcia określonego stanowiska i do refleksji nad własną sytuacją oraz wyborami zmusza go jednak przede wszystkim relacja z synem – przedstawicielem zbuntowanego pokolenia dzieci kwiatów, stąd tytuł tego fragmentu mojej pracy – *Kontrkultura*, „konfortyzm”, *konfrontacje*. Z innej perspektywy wojna została ukazana w *Witrażu*. W tym utworze odnajduję rozterki artysty, intelektualisty,

który nie może pozbyć się poczucia winy i odpowiedzialności, chciałby zamknąć się w hermetycznym własnym świecie. Natomiast w przedostatniej książce pochodzącego z Kowenicy artysty – w *Mieszaninach obyczajowych*, dostrzegam „unik w wyodrębnienie”, ucieczkę od polityki, historii we własne wspomnienia i w przeszłość. Jeszcze dalej posunięty proces izolacji jednostki ukazany został w utworze zatytułowanym *W drodze do Koryntu*. Bohaterowie tej powieści nie tylko patrzą na świat jakby przez „szyby akwarium”, ale także stają się coraz bardziej nieobecni w rzeczywistości. Ten fragment pracy opatrzyłam cytatem z wiersza Kuśniewicza „*Najlepiej w pestkę*”. Interesuje mnie także diagnoza i panorama kultury wieku XX zarysowana na kartach *W drodze do Koryntu*. Rozdział poświęcony okolicom duchowym zamyka analiza *Stanu nieważkości* – utworu, w którym wyraźna jest także refleksja na temat sytuacji człowieka współczesnego, jego zagubienia w stehnicyzowanym i zmedykalizowanym świecie, niemożliwości uwolnienia się od metafizycznych niepokojów, lęków i pytań o „drugą stronę”.

W swoich analizach nie ograniczam się do prozy, lecz pragnę spojrzeć na twórczość interesującego mnie artysty całościowo, uwzględniając również zapomnianą poezję tego autora. W związku z tym często analizując powieści, przywołuję wiersze Kuśniewicza, natomiast proza „galicyjskiego outsidera” ułatwia wielokrotnie dostrzeżenie sensów ukrytych w liryce. W rozdziałach zatytułowanych „*Mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic*” oraz *Okolice nie tylko geograficzne* przez lekturę poszczególnych utworów, pragnęłam przedstawić kluczowe problemy i motywy twórczości kowenickiego autora. W zakończeniu zatytułowanym „*Ja*” i „*inni*” prezentuję natomiast interpretacje dwóch tekstów, na które patrzę z perspektywy całości dorobku artystycznego „osobliwego pisarza”. Wiersz *Jubileusz* – zamieszczony w tomie *Czas prywatny* – stanowi, moim zdaniem, „punkt dojścia” poezji Kuśniewicza, ale przypominam go w zakończeniu także dlatego, że w wyrazisty sposób pokazuje najważniejsze cechy koncepcji człowieka, obecnej także w innych utworach autora *Piraterii*. Drugi tekst ma szczególny charakter, gdyż są to fragmenty niedokończonej powieści zatytułowanej *Lekcja anatomii*, opublikowane dwa lata po śmierci pisarza, należące do utworów pisanych *in articulo mortis*, w których

często jesteśmy skłonni widzieć zwieńczenie życia i twórczości. Jak sądzę, tak też jest w tym przypadku. Interpretacja „ostatniego słowa” kowenickiego pisarza stanowi zatem próbę podsumowania wyrażanej w tej twórczości koncepcji podmiotowości i refleksji antropologicznych. Oba utwory, analizowane przeze mnie w zakończeniu, w sposób szczególny zwracają uwagę na znaczenie czasu. Wymiar czasowy, obok przestrzeni (eksponowanej w interpretacjach zamieszczonych na początku mojej pracy), stanowią ramy refleksji na temat człowieka i jego relacji z „innymi”, wyłaniającej się z lektury utworów „galicyjskiego outsidera”.

Zarówno układ pracy, jak i wybór motywów, tematów, konkretnych fragmentów utworów Andrzeja Kuśniewicza jest w znacznej mierze arbitralny. Jednak mam nadzieję, że dzięki temu zdołam spojrzeć na „osobliwy” dorobek kowenickiego twórcy z własnej perspektywy oraz zdołam zachęcić do lektury zapomnianych utworów, wskazując jedną z możliwych dróg interpretacji.

Rozdział II

„Mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic”

Galicyjska wspólnota

Zarówno w utworach Kuśniewicza, jak i w licznych wypowiedziach pisarza, często przywoływany jest obraz Galicji – miejsca spotkania kultur, religii, języków, narodów. Pisarz jest spadkobiercą tej części tradycji, która odcinała się od ksenofobii i nietolerancji¹. Zdaniem autora *Lekcji martwego języka*, najważniejszą cechą dawnej monarchii była wielość tworzących ją kultur:

Kiedy myślę o moich stronach, tak ciekawych przez swoją mieszankę kulturową (Polacy, Ukraińcy, niemieccy koloniści, Żydzi), widzę też ten krajobraz jakby przystosowany właśnie dla takiego kalejdoskopu ludzkich postaci, zachowań.

Pp. s. 6

Na pytanie o literacką popularność Galicji, widoczną w twórczości takich pisarzy, jak Strykowski, Stojowski, Buczkowski i Lec, Kuśnie-

¹ Narratorów większości utworów Kuśniewicza fascynuje odmienność, choć bywa, że wzbudza ona także lęk. W tej postawie można dostrzec pewne analogie do mentalności szlacheckiej, o której pisze J. Tazbir: „Stosunek szlachty do innych krajów Europy, ich kultur i mieszkańców cechuje stale przeplatanie się postawy otwartej z nieufnością do wszystkiego, co obce.” J. Tazbir: *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*. Kraków 1978, s. 131.

wicz odpowiedział, że decydujące były pierwsze lata życia właśnie tam spędzone:

Kiedys bardzo pięknie powiedział Iwaszkiewicz, że w tych pierwszych latach poznania świata wszystko jest pierwsze: pierwsza burza, pierwsza śnieżna zamieć, lęk, radość... to są odczucia najsilniejsze, pozostają w człowieku na całe życie. I z tym właśnie łączy nas Galicja. Urodziliśmy się w kraju, który był wielonarodowościowy i ta wielonarodowościowość stanowi wartość wzbogacającą, tworzącą podniety do obserwacji, tworzenia... To są cechy krajów niejednorodnych... [...] Otóż to pomieszanie kultur i tradycji spowodowało atrakcyjność nie tylko literatury, ale w ogóle sztuki, tak fascynującej sztuki hiszpańskiej... [...] taki „zlepek” kulturowy był również, po części, na kresach.

Pp. s. 39

W takich utworach, jak: *W drodze do Koryntu*, *Strefy*, *Mieszaniny obyczajowe*, *Nawrócenie* można znaleźć artystyczną wizję wielonarodowościowej galicyjskiej wspólnoty². Często powraca w prozie podolskiego autora motyw przyjaciela Ukraińca, Żyda czy Niemca. Silnie ekspozowana jest przy tym odmienność, związana z dojrzewaniem w innym środowisku i kulturze. Przedstawiane w utworach Kuśniewicza postacie (reprezentujące różne narodowości) często posiadają prototypy w rzeczywistości³, jednak pisarz nie poprzestaje na pokazywaniu osobistych relacji, lecz w centrum uwagi w jego utworach są także kulturowe i historyczne uwarunkowania stosunków: polsko-ukraińskich (*W drodze do Koryntu*, *Strefy*), polsko-niemieckich (*Stan nieważkości*), polsko-żydowskich (*Nawrócenie*). Charakterystyczny jest tu mechanizm prowadzący od spotkania osobistego, przeżycia indywidualnego do refleksji bardziej uniwersalnej (dotyczącej relacji między narodami lub ogólnie stosunku do „innego”). Spotkania z Ukraińcami, Niemcami, Żydami w powieściach Kuśniewicza uświadamiają cechy rodzimej kul-

² Pisze o tym m.in. A. Jamrozek-Sowa: *Wspólnota galicyjska. Obraz społeczności kresowej w powieściach galicyjskich Andrzeja Kuśniewicza*. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. Andres. Rzeszów 1996, s. 205–225.

³ Zob. np. Pp, s. 16–17.

tury, zmuszają zarówno do poznania „innych”, jak i do samopoznania. Wspomnienie galicyjskiej wspólnoty wywołuje refleksje nad źródłami wciąż aktualnych uprzedzeń w stosunku do innych narodowości oraz skłania do analizy cech i zjawisk obserwowanych także współcześnie, prowadzi do zrozumienia siebie i „innego”.

Andrzej Kuśniewicz, odtwarzając w swoich utworach obraz Galicji, poddaje go analizie, a opisując różnorodne spotkania (rozgrywające się w tej scenerii), równocześnie stawia pytania o ich znaczenie i wymiar uniwersalny. Bohater powieści *W drodze do Koryntu* wyrusza z rodzinnej okolicy w podróż do tytułowego miasta. Utwór ukazuje realno-wizyjną wędrówkę w czasie i w przestrzeni, która właściwie okazuje się syntezą wieku XX, refleksją na temat kultury europejskiej i zachodzących w niej zmian. Rodzinne strony pełnią funkcję punktu odniesienia, obnażają poczucie wykorzenienia i bezdomności człowieka współczesnego, zagubionego w świecie konsumpcji, łatwej rozrywki i fałszywych wartości. W zakończeniu powieści potwierdza się jednak przekonanie wyrażone już na początku utworu – „Strony Pierwsze” także nie do końca są autentyczne, raczej przypominają fotomontaż, w którym autentyczne elementy zostały połączone w zaskakujący sposób ze zmyśleniem, fantazją, fikcją. Bohater pozostaje z fotografią i wątpliwościami. Natomiast szczególnie bogata panorama życia na dawnych Kresach Wschodnich w przededniu drugiej wojny światowej, przedstawiona w *Mieszaninach obyczajowych*, wywołuje pytania o relacje pomiędzy jednostką a historią. Galicyjska rzeczywistość skłania do refleksji na temat różnych postaw: od kosmopolityzmu przez lojalizm, zdradę, poczucie obowiązku i zniewolenia, ukazuje uwikłania w wydarzenia historyczne jednostek, które równocześnie próbują ocalić autonomię swego wewnętrznego świata.

Andrzej Kuśniewicz w swojej prozie często wykracza poza obszar dawnej Galicji. W *Królu Obojga Sycylii* ukazał spotkania, których miejscem była c.k. monarchia, a szczególnie jej stolica – Wiedeń. Spotkania w prozie Kuśniewicza są wyjściem poza granice własnej kultury, odciskają trwałe piętno na uczestniczących w nich osobach, ale także mają wymiar bardziej ogólny, ponadjednostkowy i ponadczasowy.

Jedno z galicyjskich spotkań ukazuje rozbudowany utwór poetycki zatytułowany *Darachów* zamieszczony w tomie *Diabłu ogarek*. O ile

w debiutanckich *Słowach o nienawiści* Ukraina jest miejscem konfliktów, dramatów, o tyle w zbiorze kolejnym następuje odrealnienie przestrzeni i jej przemiana w krainę wspomnień. Nostalgiczny charakter *Darachowa* podkreśla motyw powrotu w przeszłość. Z fuzji wyobraźni i pamięci powstaje obraz miejscowości położonej w przedwojennym województwie tarnopolskim, niedaleko Trembowli. Czytelnicy poznają okolicę stopniowo jak podczas podróży – najpierw widać Darachów z daleka, dopiero później można dostrzec istotne detale. Podróż odbywa się wozem, mamy tu do czynienia, podobnie jak w jednej z powieści Kuśniewicza, z nawracaniem w „tamten dawny i obszar i tamten czas” (N, s. 10–11). Patronem powrotów do krainy dzieciństwa w twórczości Kuśniewicza jest Jarosław Iwaszkiewicz. *Darachów* przypomina (ze względu na tematykę oraz radosny, choć nostalgiczny nastrój) wiersze autora *Nocy w polu*. Rodzinne okolice stają się „provincją bałagulską” i „poetycką ziemią”, a jazda wozem przypomina przejazd kareta pocztową:

Zda mi się, w tej karecie gniotą się krynoliny!
Prowincjo bałagulska! Stara Ukraino! Mojaż
Ty poetycka ziemio! Pod okiem mamy wojaż
Rozpocznie wnet Hersylka przy boku Eufrozyny⁴.

Również w *Mieszaninach obyczajowych* opis rodzinnej okolicy zbudowany został zarówno z cytatów z przywołanego powyżej wiersza Iwaszkiewicza, jak i nawiązań do twórczości poetów romantycznej szkoły ukraińskiej:

Dzkie Pola pełne burzanów. I niesione wiatrem, byle powiewem,
koziółkujące po stepie jak kosmate kule perykotypola. Gdzie kurhany i zawadiacka tradycja, zbójecka fantazja. [...] W stepie tylko szereg nieruchomych, wysokich żurawi nad poidłami dla wędrujących po Ukrainie, „poetyckiej ziemi, ojczyźnie bałagulskiej”.

Mo, s. 61

⁴ J. Iwaszkiewicz: *Kareta pocztowa*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1977, s. 187.

W *Darachowie* powrót odbywa się we wspomnieniach i w marzeniach, które umożliwiają zobaczenie jeszcze raz znanych miejsc. Pierwsze wersy zarysowują scenę:

W stepie za Pantalichą
osie śpiewają
wysoko, wiolinowo, wieczornie
drogą na wprost,
w kopułę skłębioną, mroczną,
wyspę samotnie zieloną
z płomykiem krzyża cerkwi u szczytu
nachylonego łbem kudłatym.

Darachów; Do, s. 31

Choć pojawia się w opisie miejsca tradycyjny element – step, który obok konia i kozaka stanowi od czasów *Marii* Antoniego Malczewskiego kwintesencję ukraińskości, to jednak pejzaż nie kojarzy się z bezkresem i melancholią. „Śpiewające” osie wozu dodają opisowi radości, jaka zazwyczaj towarzyszy powrotom do domu. Przywołane już w pierwszym wersie stepy za Pantalichą ciągnęły się koło Trembowli, zajmując wyżynę między jarami rzek Seretu i Strypy. Charakterystyczny obraz „morza traw” przywodzi na myśl *Stepy akemańskie* Adama Mickiewicza. Podobny pejzaż można odnaleźć także w powieści *W drodze do Koryntu*:

Wszystko zamykało się w wielkim, wydłużonym trójkącie, którego wierzchołek tworzyły niskie wzgórza z cerkwią nad wapiennym urwiskiem [...], a ramiona – duża i mała rzeka, obie płynące w meandrach przez rozległe łąki, na których trawa przed sianokosami sięgała wzrostu dorosłego człowieka, a podejrzewam [...], że i człowiek jadący na koniu mógłby się w niej zanurzyć i utonąć.

WddK, s. 7

Te skojarzenia powodują, że przedstawiana w *Darachowie* kraina jest zarazem rzeczywista i literacka.

W części drugiej ukazana została przydrożna figura jednego z najbardziej popularnych świętych w kościele wschodnim – Mikołaja, nazywanego przez prawosławnych „cudotwórcą”:

Mikołaju cudotwórcu,
Mikołaju od koniczyn i łopianów,
Mikołaju znad rowu,
kurzem zasnuty, nieobuty,
w drogach, wozach skrzypiących,
pod zmierzch i gwiazdy zielone,
masz oczy woskiem zaklejone,
gniazdo szerszeni w płaszczu lipowym,
drugie w mitrze –

Darachów; Do, s. 32

Opis przydrożnej figury św. Mikołaja odbiega od tradycyjnego wyobrażenia o nim. Mikołaj zazwyczaj jest przedstawiany w bogatym stroju biskupim, tu natomiast jest zakurzony i nieobuty, jedynie mitra przypomina o jego godności. Poetyckie wezwania do świętego są podobne do tych, które pojawiają się w litaniach, jednakże prostota sformułowań sprawia, że ta część utworu bardziej niż modlitwę przypomina mowę dziecka. Skojarzenie potwierdza fakt, że święty Mikołaj jest uznawany za patrona małych chłopców i podróżnych, a ze względu na tradycję ofiarowywania prezentów z okazji jego święta jest bliski dzieciom. Toteż już na początku podróży do tego patrona kierowana jest prośba, by chronił przed „gradobiciem, bydłęcym pomorem, ospą czarną dzieci, śmiercią nagłą od pioruna w polach”.

Natomiast w przedostatniej części wiersza wzywany jest Archanioł Michał:

Święty Michale z dzidą
jak na miotle wiosłujący
w pokłonach gałęzi,
pod wiatr płynący na przestrzał,
pochylasz
w dragońskim kasku jesionową głowę
w białe lipce i grudnie brodate,
jednak,
jednakowo
dzidą w smoka przyczajonego uderzasz.

Darachów; Do, s. 37

Pogromca szatana ma stać na straży „dziecinnego Darachowa”. W przywoływaniu przywódcy hufców anielskich uwidacznia się pragnienie ochrony krainy pierwszej przed złem i zepsuciem. Idealizacja przestrzeni dzieciństwa jest oczywiście w znacznym stopniu konwencją, ale w tym przypadku wyraża również pragnienie ładu aksjologicznego i tęsknotę za uporządkowanym światem. Przestrzeń wyznaczają znaczące miejsca takie, jak: cerkiew na wzgórzu, przydrożne figury, dom, podwórze, park, okoliczne sady i pasieki, a także karczma u Żyda. Powstaje w ten sposób obraz wielokulturowego Darachowa.

W procesie dorastania uprzywilejowany jest wzrok, który się ślizga po „koniach spętanych na pastwisku”, „obłokach jak stada gęsi”, „drapieżnych, kolczastych ostrężynach”. Przywołane obrazy tworzą pejzaż krainy, ale równocześnie opisują dojrzewanie: od dziecięcych zabaw („za śladem strzały wbitej w chropawy pień”), doświadczeń inicjacyjnych („uciekając oczom ojca, po dziewczynach, ich wstydliwych owocach”); „poprzez sny gorszące po przebudzeniu, przez dni nagłych pokajań”), aż po coraz wyraźniejszą świadomość („wzrokiem chłopca, który dorasta mocno, rosnąc głową wprost wupał”). Proces dorastania ukazany został w poetyckim skrócie – podróż do Darachowa prowadzi do dojrzałości, która oznacza kres dziecięcej pewności. W kolejnych częściach obok flirtu, zabawy pojawiają się „pożary serca” – emocje, namiętności. W ostatniej części obecna jest już perspektywa dorosłego, świadome spojrzenie wstecz:

Bizantyńskie, cerkiewne,
bliskie pamięci,
oczom dziecka,
utrwalone na siatkówce
obrazem jesiennych tkanin,
lipca, grudnia,
wody zamarzniętej mialkim cukrem
w święto Jordanu.

Darachów; Do, s. 38

Wiersz ukazuje nie tylko przywiązanie do „Stron Pierwszych”, ale także poszukiwanie w kraju dzieciństwa wartości, punktu odniesienia dla późniejszych doświadczeń. Kolejne części *Darachowa* uzupełniają

obraz o nowe elementy, a także ukazują indywidualnie przeżywany czas, dojrzewanie, które prowadzi do samopoznania. We wspomnieniach pojawiają się również „inni” (ojciec, dziewczyna), dzięki tym spotkaniom możliwe jest dorastanie. „Prowincja bałagulska” staje się miejscem spotkań kultur (świadczy o tym duża rola różnych rytuałów, obrzędów i wierzeń w kształtowaniu obrazu „galicyjskiej wspólnoty”), jednostek, prowadzi także do spotkań z samym sobą sprzed lat.

Podobną rolę odgrywa Galicja także w jednym z ostatnich utworów Kuśniewicza – *Mieszaninach obyczajowych*. Zmęczony rzeczywistością początku lat osiemdziesiątych bohater wskakuje do pociągu i rozpoczyna swoją realno-fantastyczną podróż w czasie i przestrzeni. Przebiega ona od stacji Lwów-Podzamcze przez Lesienice, Winniki, Jezioro i rodzinną stację – Czahorówkę. Tu Kazio wysiada, lecz pociąg jedzie dalej wzdłuż Seretu do wojewódzkiego miasta Tarnopola, a potem przez różne miejscowości o „pięknych podolskich nazwach”: Romanówka, Podwołczyńska aż za Zbrucz przez Czarny Ostrów, Płoskirów po Kijów, Humań, Tulczyn (Mo, s. 48–61). Nazwy geograficzne (wymieniane w powieści z dużym pietyzmem) wyznaczają trasę wyprawy, stają się początkiem wspomnień, czymś, co pozostało utrwalone w pamięci na zawsze. Za oknem pociągu zmieniają się miejsca, migają krajobrazy. Podróż staje się pretekstem nie tylko do opisu przestrzeni geograficznej, ale przede wszystkim pozwala bohaterowi na kontemplację rodzinnych stron, odkrycie na nowo znanego pejzażu. Szczegóły topograficzne tworzą mapę południowo-wschodniego pogranicza Galicji, ale równocześnie wywołują wspomnienia oraz wyobrażenia zrodzone pod wpływem literatury. Opis stron rodzinnych zawiera aluzje do twórczości poetów zaliczanych do romantycznej „szkoły ukraińskiej”, ich dwudziestowiecznych kontynuatorów (Józefa Łobodowskiego; Mo, s. 98 i Jarosława Iwaszkiewicza; Mo, s. 61) oraz liczne cytaty, komentarze utworów: Jędrzeja Kitowicza (Mo, s. 116), Józefa Czechowicza (Mo, s. 133), Czesława Miłosza (Mo, s. 131–132), Ksawerego Pruszyńskiego (Mo, s. 195, 241–242) i innych. W powieści przywołana zatem została nie tylko geograficzna i historyczna przestrzeń, ale także literackie wizerunki pogranicza. Na kanwie realnie istniejącej mapy powstaje topografia symboliczna – wyłania się „nasza Ojczyzna Bezpośrednia, czyli Najbliższa, nasz Szeroki Kraj Naddniestrzeński i nasze

Złote Podole” (Mo, s. 44). Użyte sformułowania, ich pisownia wielką literą oraz dobitnie powtórzone określenie „nasza” sugerują, że opisywana kraina jest miejscem aksjologicznie nacechowanym, wspólnym, a więc umożliwiającym spotkania z „innymi”. Obraz Galicji w *Mieszaninach obyczajowych* powstaje z nałożenia na siebie dwóch geografii – „faktycznej” i „wyobrażonej”. Takie spojrzenie odpowiada wizji kresowości opisanej przez Stanisława Ułasza, w której przestrzeń geograficzna i czas historyczny podlegają przeobrażeniom w czasoprzestrzeń kultury⁵. W powieści odtworzona została „geografia mityczna” Galicji. Zarysowany krajobraz nie jest pejzażową widokówką, lecz artystycznym kodem mówienia o pograniczu. Centralnym miejscem są tu: rodzinna stacja – Czahorówka, dom i miasto młodości – Lwów. Pejzaż mówi o przeszłości, np. budynek gorzelni (porównywany do świątyni) przypomina lata świetności rodziny. W opisie tej budowli narrator nie tylko wykorzystuje techniki o filmowym rodowodzie, ale także, wzywając pomocy muzy Kaliope, nadaje mu homerycki charakter (Mo, s. 64). Powstaje obraz „na pograniczu upojenia i resztek trzeźwości” (Mo, s. 64), ukazujący gorzelnię, która była „cenna czymś innym, cenniejszym od zapasu w rezerwuarach: Naszością, Wyłącznością czy też Autentycznością. Własnością najbardziej Własną i Osobistą” (Mo, s. 65). Emocjonalność opisu uzasadnia rolę, jaką gorzelnia odegrała w roku 1914. Rosyjski oficer, przewidując, że zgromadzone w gorzelni zapasy mogą stanowić zbyt dużą pokusę dla podwładnych, wydał rozkaz spuszczenia tysięcy litrów alkoholu do stawu. Nie przeszkodziło to jednak jegrom w zaspokojeniu pragnienia – spirytus zmieszany z wodą ze stawu oraz całą jego potrutą „zawartością” stał się dla nich śmiertelnym „barszczem”. Opowieść o gorzelni przypomina scenę bitwy w *Panu Tadeuszu*, w której znaczącą rolę odegrała sernica. Używając terminologii zaczerpniętej z *Naszych pojedynków o romantyzm*, można by powiedzieć, że powieść Kuśniewicza staje po stronie konkreту. W Mickiewiczowskiej epopei sernica mówi o „życiu ludzkim spędzonym w harmonii z naturą, środowiskiem i starym rodzinnym obyczaj-

⁵ S. U l a s z: *Kresy jako przestrzeń kulturowa*. W: *Kresy – pojęcie i rzeczywistość. Zbiór studiów*. Red. K. H a n d k e. Warszawa 1997, s. 132. Zob. także: I d e m: *Literatura Kresów – kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Rzeszów 1994.

jem”, o śmierci („idylle zmaci poemat heroikomiczny, ser pomiesza się z krwią i mózgiem ludzkim, ochmistrzyni z kuchcikiem zwycięży rosyjskich jęgrów”⁶), ale także o nieracjonalnej historii pełnej przypadków, zbiegów okoliczności. Podobnie w *Mieszaninach obyczajowych* gorzelnia wpływa na losy ludzi oraz wydarzenia historyczne. Także inne elementy związane z rodzinnymi stronami są aksjologicznie i historycznie nacechowane. Opowieści układają się w panoramę dawnego życia, ukazują (tak charakterystyczną dla opisywanych stron) otwartość, gościnność (przypuszczenia na temat przyjęcia, które zgotowano by Horacemu; Mo, s. 66–68), zwyczaje kulinarne (np. związane z wigilią; Mo, s. 152–154), wydarzenia towarzyskie takie jak wspólne polowania (Mo, s. 149), wieczorne muzykowanie, rozmowy, flirty. Często pojawia się żartobliwy dystans bądź kpina z wad, a nawet ubóstwa duchowego mieszkańców rodzinnych stron. W powieści przedstawieni zostali okoliczni dziwacy: wśród nich jest kuzyn Leon, którego skąpstwo było wręcz legendarne, niedosłyszający dziadek, różne ciotki i kuzynki. W utworze pada zdanie, które sugeruje, że opisywany świat ma charakter literacki: „gdzie złożyć i utrzymać taki rezerwat? – chyba w literaturze!” (Mo, s. 131) oraz następujące dookreślenie prezentowanych „mieszanin”:

Wszystko to, o czym była mowa, a może i to, o czym jeszcze będzie, osnute na naszych dawnych i nowszych obyczajach, wygląda jak kupa starych, zakurzonych akt notarialnych z czasów pierwszej wielkiej konstytucji austro-węgierskiej. Albo zapiski gospodarskie niewprawną ręką skreślone w jakimś kajecie o powyginanych i wytłuszczonych kartach w kratkę. A może protokoły sądu powiatowego w Czortkowie, Buczaczu czy Tarnopolu. *Signa temporis*. Jak znaki na ścianie po gwoździach, zawieszonych na nich rycinach, stalorytach i drzeworytach, które kiedyś, pewnego dnia znikły.

Mo, s. 57

Obraz Galicji wywołuje także myśli o wielonarodowym charakterze tego miejsca. Współistnienie nie tylko różnych nacji, ale także religii,

⁶ *Sernica i nieskończoność. Dyskusja*. [Głos M. Żmigrodzkiej]. W: *Nasze pojedynki o romantyzm*. Red. D. Siwicka, M. Bieńczyk. Warszawa 1995, s. 91.

języków, kultur zmusza do samozdefiniowania, stawia pytania o własną tożsamość. Problem ten uwidacznia się w *Mieszaninach obyczajowych* w codziennych sprawach, np. w tym, kto był wpuszczany do mniejszej sali (zwanej „folwarkiem”) we lwowskim hotelu George’a. Drobne fakty tworzą wspólnotę ludzi zamieszkujących tę samą przestrzeń, połączonych więzami rodzinnymi, sąsiedzkimi bądź po prostu interesami⁷:

[...] „ktoś” to byli nasi przeważnie kuzyni i sąsiedzi z Podola. W ogóle ze wschodniej Galicji. Ktoś z krakowskiego – to już nie to. Nasza Galicja liczyła się nieco poza San. Tak jakoś mniej więcej po Rzeszów, Jasło. Otóż wstęp, niepisane, ale surowo przestrzegane prawo do korzystania z „folwarku” mieli tylko niektórzy. Stali bywalcy – [...] Siemieńscy z Chorostkowa, Wodzicki z Olejowa i jego brat, Jerzy, Scacighino i Prek z Łuki, Potocki z Buczacza, no i nieco Ormian przypuszczonych do stołu: Pasakasy, Asłany, Bogdanowicze, Abgarowicze, Agopsowicze.

Mo, s. 40

„Towarzystwo mieszane” istnieje ponad podziałami narodowymi czy religijnymi. Świadczy o tym chociażby historia Hersza Herzmana – kupca z Tarnopola, który został baronem von Hercmańskim. Jego syn Alfred był stałym gościem na „folwarku”. „Mieszaninę” narodowości, kultur i religii dostrzec można już w pociągu przenoszącym bohatera w rodzinne strony, którym wspólnie podróżują Ormianie, Żydzi, austriaccy żołnierze, ukraińskie młodzieńcze i Tatarzy (Mo, s. 48). Różnorodność jest widoczna nawet w powieściowym Lwowie – tradycyjnie uważanym przede wszystkim za „wyspę z wyłącznością polską”, „strażnicę polskości”⁸. Narrator zwraca uwagę na topografię miasta. Kościoły różnych wyznań, a także nazwy ulic świadczą o jego wielo-

⁷ M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*. Warszawa 1987, s. 168–169.

⁸ Por. „Miewałem nawet w niejednym okresie swoje zastrzeżenia przeciw Lwowowi. Nie lubiłem go wprost jako stolicy galicyjskiej ani też jako pretensjonalnej wyspy z wyłącznością polską.” S. Vincenz: *Z perspektywy podróży*. Kraków 1979, s. 31. Zob. także: „W legendowej interpretacji Lwów jest strażnicą polskości [...]”. S. Uliasz: *Literatura Kresów...*, s. 106.

kulturowości (Mo, s. 163). Pogranicze zaciera granice i różnice, ekspozuje kategorię „inności”. Żydzi, Ormianie są „inni”, ale nie są obcy. Z powieści wyłania się wizja wielonarodowej wspólnoty, która – jak pisze Stanisław Uliasz – sprzyja samopoznaniu zarówno jednostek, jak i całych grup:

Dopiero pogranicze rozstrzyga o sposobach ludzkiego istnienia. Jedna kultura w oczach innej kultury odsłania się pełniej i głębiej. Doświadczenie to stwarza możliwość zobaczenia siebie i własnej kultury w lustrze innych kultur. Ponadto doświadczenie obcowania ze sobą przedstawicieli rozmaitych kultur jest tego typu relacją, w której „obcy” przestaje być „obcym”, a staje się jedynie „innym”, wskutek czego mamy szansę na naukę tolerancji⁹.

Różnorodność kultur przedstawiona w powieściowej Galicji jest fragmentem szerszego doświadczenia, charakterystycznego dla Europy, o którym następująco pisze Hans-Georg Gadamer:

Owo sąsiedztwo innego jest zarazem, mimo całej inności, zapośredniczone przez nas. To, co inne u sąsiada to nie tylko inność, która ma unikać nieśmiałości, bojaźliwości. Jest to także inność zapraszająca i wychodząca na **spotkanie** [podkr. – E.D.]. Wszyscy jesteśmy Innymi i wszyscy jesteśmy samymi sobą¹⁰.

Galicja jest pograniczem, określenie to oznacza jednak nie tyle obszar w sensie terytorialnym, ile bardziej „sferę ludzkich doświadczeń”¹¹. *Mieszaniny obyczajowe* prezentują losy ludzi pogranicza, na które nie miały wpływ miało stałe obcowanie z „innymi”. Wśród antenatów narratora jest dziad Onufry – prawdziwy Sarmata z „saskich jeshcze, błogostawionych czasów pokoju i swobód pełnych, sytych” (Mo, s. 84), zagorzały patriota i katolik, który wraz z żoną Rosjanką chodził do prawosławnej cerkwi. Kolejny rodzinny dziwak – wuj Konstanty – został ochrzczony na cześć Wielkiego Księcia (Mo, s. 89–90). W Gali-

⁹ S. Uliasz: *Kresy jako przestrzeń kulturowa...*, s. 141.

¹⁰ H.-G. Gadamer: *Dziedzictwo Europy*. Przeł. i wstępem opatrzył A. Przyłębski. Warszawa 1992, s. 21.

¹¹ S. Uliasz: *Kresy jako przestrzeń kulturowa...*, s. 139.

cji ścierają się różne tradycje (polskie, rosyjskie, austro-węgierskie i inne) oraz związane z nimi racje polityczne, mieszkańcy często zajmują stanowiska kontrowersyjne, o których nie bez przekąsu mówi narrator *Mieszanin obyczajowych*:

Cała rodzina była zresztą dokładnie kosmopolityczna, nie bawiła się w żadne patriotyzmy grottgerowskiego stylu [...] została zachowana jakaś godziwa równowaga w naszej rodzinie. A na serwantce – pamiętamy – stało piękne alabastrowe popiersie księcia Metternicha przywiezione przez któregoś z wujów z Wiednia. Zaś na ścianie naprzeciw Metternicha – jakiś Juliusz Kossak.

Mo, s. 19

Przykłady różnych „mieszanin” (widocznych w losach ludzi pogranicza) nasuwają na myśl sformułowanie – „egzystencja na rozdrożu”¹², które oznacza zarówno możliwość dokonywania wyborów wśród różnych wzorów kulturowych, jak i ludzkie dramaty. Tragiczny los spotkał Stefana – brata Kazia, polskiego hrabiego, który w czasie drugiej wojny światowej ukrywał się jako Ukraińiec, mówił po ukraińsku jak urodzony Rusin, wyglądał jak starozakonny i prawdopodobnie zginął wraz z miejscowymi Żydami (Mo, s. 208–209). Podobnych przykładów „egzystencji na rozdrożu” jest w powieści więcej.

W *Mieszaninach obyczajowych* obecne są echa sentymentalnych obrazów „Ojczyzny Bezpośredniej” jako miejsca spotkania w różnorodności, równocześnie na arkadyjskim wizerunku pojawiają się rysy. Powieść Kuśniewicza nawiązuje do tradycji gawędy szlacheckiej. Jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że utwór jest przewrotną grą, a czasami nawet staje się pastiszem gawędy. Stopniowo, gdy narracja zbliża się do współczesności, książka Kuśniewicza coraz bardziej oddala się od tradycji *Pamiętek Soplicy*. Zabawne anegdoty z życia przodków ustępują miejsca pełnym bólu obrazom, prostym informacjom. Galicja jest pograniczem, a to oznacza także zagrożenia, podziały, konflikty i nacjonalizmy (Mo, s. 144–145) – pogranicze nie tylko łączy, ale także dzieli. Kraina rodzinna nie jest wolna od polityki – w utworze pojawiają się często refleksje na temat koncepcji dotyczących terenów

¹² Ibidem, s. 137.

kresowych (Mo, s. 195). Nie tylko nawiązanie do tradycji gawędy szlacheckiej, ale także tak liczne w *Mieszaninach obyczajowych* komentarze i dygresje sprawiają, że utwór przywodzi na myśl „polską szkołę eseju”. W literaturze emigracyjnej ten rodzaj piśmiennictwa cieszył się dużą popularnością, stał się odpowiedzią na potrzeby wywołane przez dramatyczny moment historii¹³. W powieści można odnaleźć charakterystyczne dla „polskiego eseju” połączenie gawędowości z erudycją i refleksją, elementów fikcji z prawdą wspomnieniową. Utwór „galicyjskiego outsidera” dowartościowuje rodzimność, zwraca się ku tradycji ziemiańskiej, która staje się symbolicznym znakiem polskiej przeszłości i mentalności. Choć „osobliwy pisarz” w *Mieszaninach obyczajowych* patrzy na Galicję z sentymentem, to jednak także ze świadomością wojennej zagłady, która poddała próbie utożsamiane z opisywaną przestrzenią wartości¹⁴. Do wspomnień wkradają się obrazy zrujnowanych domów, wyludnionych miasteczek żydowskich, zniszczonej kresowej kultury, które kontrastują z wcześniejszymi „sarmackimi” konterfektami. Znamca gawędy pisze, że karmi się ona wrzawą, hukiem, rodzi się z rozmów, „dla gawędziarza milczenie jest swego rodzaju śmiercią”¹⁵, a tymczasem w powieści Kuśniewicza coraz częściej pojawia się milczenie, w zakończeniu natomiast jest już grobowa cisza¹⁶. Narrator przyznaje się do swojej bezsilności w przedstawianiu bólu i cierpienia, o zniszczonej krainie nie potrafi już „gawędzić”. Końcowe fragmenty *Mieszanin obyczajowych* są katalogiem strat, pozornie beznamiętnym sprawozdaniem:

¹³ M. Wyk a: *Uwagi o polskim eseju*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyk a. Kraków 1991, s. 7, 17.

¹⁴ Z podobnej perspektywy ukazana została przeszłość galicyjskiego miasteczka w kolejnej powieści Kuśniewicza: „[...] problem rozdwojenia. Widziane przed i relacjonowane po.” (N, s. 65).

¹⁵ M. Maciejewski: *„Choć Radziwiłł, ałem człowiek...” Gawęda romantyczna prozą*. Kraków–Wrocław 1985, s. 12–13.

¹⁶ Można powiedzieć, że konwencja gawędy, zwracająca się ku przeszłości, oznacza w tej powieści „zejście do grobów” – uświadamia przemijanie, śmierć. O takiej roli gawędy pisze M. Maciejewski. Ibidem, s. 26. Natomiast w innym utworze Kuśniewicza – w *Stanie nieważkości* – gawęda raczej (zgodnie z sugestią zawartą w motcie powieści) jest sposobem ożywienia przeszłości. O gawędzie w twórczości Kuśniewicza piszę także w części zatytułowanej *Outsider w czasach heroicznych*.

[...] *primo*: matka Kazia i Stefana nie uniknęła przymusowej ewakuacji wiosną 1941 ze Lwowa. Domysły tylko: etapy – Charków, chyba Kijów, może Uchta? [...]

secundo: że brat starszy, Stefan, czyli Fanio, zaginął czy zginął, [...]. „Gdzieś na wschodzie” – i tyle;

tertio: jego żona, Stefania, zwana Fuchą – teraz już chyba wdowa – wraz ze starszą córką wyemigrowała tuż po wojnie do Belgii.

Mo, s. 239–240

„Ojczyzna Bezpośrednia” uległa zniszczeniu. Obok żywiołowości i ciepła gawędy oraz arkadyjskości (cechującej „polską szkołę eseju”) pojawia się w utworze Kuśniewicza ironia, która zdradza świadomość niebezpieczeństw wiążących się z powrotem do utraconego raj:

Wszystko w miarę oddalania się zmienia barwy, jakby szare czy czarne zaróżowiło się. Zapominamy, zapomnieliśmy o wielu ówczesnych kłopotach.

Mo, s. 42

Wspomnienia sprzyjają idealizacji, charakterystyczne jest dla nich usuwanie ze świadomości tego, co bolesne. W powieści pojawiają się refleksje na temat tęsknoty i nostalgii (Mo, s. 158–159), w których narrator odziewa się od tklivosti. Bohater powieści przyjmuje nawet pozę cynika: „uważał od dawna wszelkie objawy tęsknoty za niepowrotnie utraconym za zły gust. – Coś w tym tandetnego – mawiał” (Mo, s. 175). Kowenicki pisarz odcina się od literatury kresowej, która często oznacza zamykanie się w obrębie wspomnień i rozpatrywania strat. Stanowisko prezentowane w *Mieszaninach obyczajowych* jest odmienne – obok szacunku dla przeszłości pojawia się w nich sprzeciw wobec ograniczania się do kontemplacji minionych czasów i przestrzeni oraz przekonanie, że trzeba „wyjść z zaułka” (Mo, s. 244). Myśl o stronach rodzinnych pełni w prozie Andrzeja Kuśniewicza raczej rolę azylu:

Takiego, który nosi się z sobą **jak ratunkowe koło albo spadochron**. [...] *Finis*. Apokalipsa. Takie coś. Gonia, pędzą – a ja jak mysz do nory. Noszę z sobą moją Trembowlę, bilet do Trem-

bowli. Wystarczy wpisać datę. Bilet wystawiony jest bowiem *in blanco*.

Mo, s. 159; podkr. – E.D.

W przytoczonych słowach można dostrzec aluzję do szkicu, w którym Kuśniewicz pisze o Galicji jako stronach „nie do nazwania”, hybrydycznych i na pół tylko realnych. Stanowią one zaszyfrowane wartości, które przychodzą z pomocą w latach najcięższych:

Mieliśmy to, co ktoś nazwał – **spadochronem, a co można by również określić jako koło ratunkowe**. Spadochron brzmi jednak lepiej. Można z nim w każdej chwili wyskoczyć z przykrej rzeczywistości wprost w przestrzeń wypełnioną obrazami i głosami, które każdy w sobie nosi.

Mhl, s. 190–191; podkr. – E.D.

Spadochron otwiera się w momencie niebezpieczeństwa, tak też czyni bohater powieści, w mrocznych latach stanu wojennego oddalając się w barwny świat ziemiańskiego życia. Zwrot ku korzeniom wyraża pragnienie ocalenia zagrożonych wartości, jednak – jak pisze Kuśniewicz – nie jest ucieczką od rzeczywistości:

Wszystko to razem mogłoby się wydać nieco niepokojące. Że niby autor odwraca się od otaczającej go rzeczywistości, by się zanurzyć we wspomnieniach jego tylko obchodzących i dla niego tylko zrozumiałych. Ale tak nie jest. Można by najwyżej mówić o filtrze używanym przez fotografików, by na błonie czy też kliszy bardziej jaskrawo, dokładnie i ostro odtworzyć rzeczywistość. [...] Otóż użycie filtru nie przeczy dążeniu do uzyskania najbardziej realnego obrazu rzeczywistości, przeciwnie – zazwyczaj pomaga. Byle nie zastosować nieodpowiedniego, gdyż wtedy otrzymamy zdjęcie „przerysowane”, czyli „przefiltrowane”.

Mhl, s. 187

Wędrówka do kraju usytuowanego na pograniczu rzeczywistości i fantazji jest poszukiwaniem własnego „ja”. Pisarz przyznaje, że od fascynacji stronami młodości można odżegnywać się, lecz do nich wciąż się powraca w pokorze i ze ściśniętym sercem: „Istnieją bowiem

zjawiska, których wyśmianie ani drwina nie potrafią zniszczyć. Zamiast oddalać – przybliżają” (Mhl, s. 181). Jednak równocześnie Kuśniewicz zauważa, że:

[...] sama „austriackość” (należy tutaj dodać: w odmianie nie krakowskiej, lecz lwowsko-podolskiej) byłaby nadto już schematyczna, radcowska i zmurszała, by stała się wartością istotną, niezbędne jest własne tło, bliższe, jak gdyby parter, z którego tamto, co się odbywało na scenie operetki, oglądaliśmy z dziecinnym zaciekawieniem – na poły drwiącym, na poły czułym. Są to dziedziny pogranicza.

Mhl, s. 184

W przywoływanym szkicu Kuśniewicz komentuje swój wiersz zatytułowany *Wiatr zmyślony*, wyjaśniając, że „arcyksięciem” (któremu utwór został dedykowany) jest Stanisław Jerzy Lec. Zarówno w szkicu, jak i w wierszu zarysowana została specyficzna wspólnota ludzi z „klanu arcyksięcia” – „Niedobitki złączone wspólnotą, jak masoni związani przysięgą na wierność tajemnicy” (Mhl, s. 180). *Wiatr zmyślony* rozpoczyna się snem, który jest pretekstem do przeniesienia się myślą w „ten piękny czas”, później następuje spotkanie:

Śnił mi się dzisiaj w nocy
Ercherzog Otto sam:

w mundurze był ułana,
na ganku stał,
a skądś pachniały sianokosy
i wczesny wstawał upał

(ten piękny czas –
Kaisermanöverwetter
galicyjskie).

Kiedy odwrócił ku mnie twarz –
poznałem:

był to Stanisław Jerzy
i – rzecz to trudna do pojęcia –
był jednocześnie sobą
i jednocześnie arcyksięciem.

Popatrzył na mnie w dół
i poprzez jego wzrok ujrzałem siebie:

stałem o jeden stopień niżej, u stóp werandy,
unosząc łokciem gardę szabli,
a noc i oczy miałem
też – nieboszczyka arcyksięcia.

Tak staliśmy we dwóch:
On wyżej, a ja niżej –
dwóch arcyksiążąt jednakowych
(Wir beide – von K. und K.
Graf Trani Ulanen-Regiment),

a podolskie sianozęcia
nawiewał nam na oczy, wargi, czoła
wiatr zmyślony.

Wiatr zmyślony; Do, s. 16–17

Kraina dzieciństwa jest wartością – miejscem wspólnym dla osób o podobnych doświadczeniach, wrażliwości i sposobie odczuwania. To, co wspólne, każe myśleć o „innych” – „scena nie może być sceną wyłącznie dla mnie, lecz musi być również sceną dla innych” – jest miejscem spotkania¹⁷. *Wiatr zmyślony* wyjaśnia funkcję przestrzeni w twórczości Kuśniewicza. Rola krainy dzieciństwa nie ogranicza się tu do źródła nostalgii i wspomnień, nie jest tylko inspiracją, lecz staje się stałym punktem odniesienia, odgrywa ważną rolę w procesach tożsamościowych, pozwala na poznanie siebie i „innych”. Przedstawione w *Spadochronie* rozmowy z Lecem przywodzą na myśl opisane przez Gadamera rozpoznawanie się znajomych po latach przy pomocy „skorup pamięci”¹⁸. Miejsce wspólne sprzyja spotkaniom z „innymi”, a przez to pozwala zobaczyć siebie („poprzez jego wzrok ujrzałem siebie”). *Wiatr zmyślony* pokazuje przede wszystkim hybrydyczność tej przestrzeni, jest ona zarazem odczuwana niezwykle zmysłowo i nierealna, oniryczna. Podobny obraz miejsca pierwszego, które wyłania się z połączenia cech krainy rzeczywistej i „pejzażu wewnętrznego” – ma-

¹⁷ J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Kraków 2006, s. 11.

¹⁸ H-G. Gadamer: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1993, s. 42.

rzeń, poglądów, sposobu patrzenia przywołany został także w jednej z powieści Kuśniewicza:

Istnieje bowiem świat realniejszy w smaku i barwach od rzeczywistego, prawdziwszy i trwalszy, ten który wyrósł i dojrzał w pamięci, zrósł się z faktów i ich interpretacji, ze strzępów krajobrazu i fragmentów rozmów, świat utkany z prawdy i zmyślenia, gdzie części zmyślone bywają trwalsze i cenniejsze, wydają się rzetelniejsze od rzeczywistości przeżytej, która służy im tylko za kanwę i tło.

WddK, s. 8

Kraina dzieciństwa okazuje się przede wszystkim miejscem, w którym „jest się u siebie” i które umożliwia spotkania z „innymi”.

Dom – miejsce spotkań czy kryjówka?

Zarówno w twórczości Andrzeja Kuśniewicza, jak i w jego wspomnieniach dom odgrywa niezwykle istotną rolę. Pisarz często mówił o swoich rodzinnych miejscach: przede wszystkim o dworze w Kowenicach, w którym się urodził i spędził dzieciństwo, ale również o rodzinnym majątku – Matkowie¹⁹. Te dwa domy pojawiają się także w powieściach „galicyjskiego outsidera” (w *Stanie nieważkości*, *Lekcji martwego języka*), a obok nich opisywane są inne kresowe domostwa: dwór (a właściwie pałac) w Suchodole, (*W drodze do Koryntu*, *Strefy*), dworki w Czahorówce, Demidówce (*Mieszaniny obyczajowe*), a także

¹⁹ „Ojciec Andrzeja Kuśniewicza, Bolesław, urodził się w Matkowie w roku 1862 i był synem Michała Kuśniewicza i Karoliny de domo Smoleńskiej. [...] Ojciec Kuśniewicza odziedziczył po rodzicach majątności leśne w Karpatach [...]: Matków, Mochnate, Iwaszkowce, tartaki, młyny, itp. [...] Matka pisarza, Joanna, urodziła się w 1879 roku i była córką Stanisława Ostrowskiego, właściciela Kowenic, Miszkowic i Burczyc Starych w powiecie Sambor, w dolinie dwu rzek: Dniestru i Strwiąża [...]”. M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 5–6.

domy mieszczańskie w Stryju, Żydaczowie, Samborze, Tarnopolu (*Strefy, Mieszaniny obyczajowe, Nawrócenie*). Niezwykle trudno wyznaczyć w tym przypadku granice pomiędzy fikcją i rzeczywistością. Z jednej strony, wspominane i opisywane przez Kuśniewicza domy w większości są wpisane w realia historyczne i geograficzne, wiążące się głównie z przedwojennym Podolem. Z drugiej strony, oczywiste jest, że podlegają one mechanizmom charakterystycznym dla pamięci i fikcji literackiej, wielokrotnie stają się przedmiotem zabiegów mityzacyjnych, ulegają idealizacji i odrealnieniu. Niezależnie od tego, czy opisywany jest dwór, pałac, czy mieszkanie mieszczańskie, pewne cechy domu oraz jego rola pozostają niezmiennie w twórczości²⁰, i we wspomnieniach pisarza. Sądzę, że można tu mówić o stałych znaczeniach i roli domu, które w pełni są widoczne dopiero wówczas, gdy spojrzeć się na wypowiedzi o charakterze autobiograficznym²¹ oraz powieści i wiersze tego autora, jako na całość, którą – stosując termin Philippa Lejeune’a – można nazwać przestrzenią autobiograficzną²². Dlatego w swojej pracy nie będę rozdzielać opisów domów we wspomnieniach i w utworach tego autora, lecz potraktuję je łącznie, tym bardziej że dotyczą one często tych samych domostw i są bardzo podobne.

²⁰ Nawet w *Eroice* (w której opisywane są morawskie Holeszany – siedziba austriackiego rodu i pałac w Laubitten zamieszkiwany przez pruskich hrabiów) oraz w *Królu Obojga Sycylii* (w którym przedmiotem uwagi jest wiedeńskie mieszkanie mecenasa Emanuela R.) i w *Witrażu* (w opisie siedziby arystokratycznego rodu francuskiego) można odnaleźć analogiczne cechy i znaczenie domu.

²¹ Mam tu na myśli przede wszystkim *Puzzle pamięci*, wspomnieniowe szkice zamieszczone w *Mojej historii literatury*, a także liczne wywiady z Kuśniewiczem.

²² Ph. Lejeune: *Pakt autobiograficzny*. W: I d e m: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grąjewski, S. Jaworski i inni. Kraków 2001, s. 52–55. Badacz podkreśla: „Nie chodzi już o to, co miałyby być prawdziwsze, autobiografia czy powieść. Ani jedna, ani druga: autobiografii zabraknie złożoności, wieloznaczności, a powieści – dokładności. A więc: i jedna, i druga lub raczej jedna w *stosunku* do drugiej. Tym, co znaczące, staje się przestrzeń, w którą wpisują się obie kategorie tekstów i która jest niesprowadzalna do żadnej z nich. Ów efekt wzajemnego skonstrastowania wynika z zaproponowania czytelnikowi swoistej »przestrzeni autobiograficznej«.” Ibidem, s. 54. Zob. także J. Smulski: *Autobiografia jako postawa i strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 86.

Małgorzata Czermińska pisze, że zarówno w autobiografii, jak i w powieści autobiograficznej przestrzeń jest swoicie uporządkowana, składa się z czterech koncentrycznie ułożonych obszarów, z których każdy następny jest większy od poprzedniego. W samym centrum jest dom, obszar drugi to najbliższe otoczenie (obejście gospodarskie, ogród, sad), następnie znajoma okolica, a krąg ostatni stanowi nieznany wielki świat, rozciągający się wokół krainy dzieciństwa²³. Podobne uporządkowanie przestrzeni można dostrzec w utworach i wspomnieniach Kuśniewicza. Niewątpliwie w centrum jest rodzinny dom, miejsce narodzin i pierwszego poznawania świata. W *Puzzlach pamięci* pisarz wyznaje:

Kiedy mówię: „Kowenice”, to widzę przed sobą ten jedyny krajobraz, który nosi się ze sobą przez całe życie, krajobraz miejsc dzieciństwa, wczesnej młodości. Tak więc, kiedy mówię: „Kowenice”, to widzę najpierw pola, sady, park, potem dwór, który dla dziecka był siedliskiem tajemniczych skarbów, tajemniczych korytarzyków, gdzie mieścił się gabinet ojca i gdzie cuda nieprzebrane kusiły oko dziecka: jakieś egzotyczne pamiątki z podróży ojca do Ziemi Świętej, potem na wschód do Mezopotamii, jakieś lampy w mosiężnych oprawach, przypominające lampy okrętowe w kabinie kapitańskiej wyjętej prosto z opowiadań o dalekich rej-sach... Dwór z wiszącymi na ścianach oprawionymi łbami dzików czy porożami jeleni, z biblioteką pełną pięknie oprawionych książek, które kusiły zapowiadając rozkosze czytania w nieco późniejszym wieku...

Pp. s. 5

Wnętrze rodzinnego domu zostało podzielone na sfery oswojone i tajemnicze. Uwagę budzą przede wszystkim te drugie, obejmujące (w zacytowanym wspomnieniu): gabinet ojca, ale także strych, „gdzie nawarstwiała się historia wielu pokoleń”:

Znajdowało się tam zarówno jakieś suknie ślubne czy balowe, jak i całe złoża różnorodnych pamiątek, starych mebli podniszczonych

²³ M. C z e r m i ń s k a: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. W: E a d e m: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 299–300.

i pamiętających swoje świetne czasy. Ja szukałem tam przede wszystkim starych roczników pism [...]. Te strychy to już tylko wspomnienie dla dzisiejszych pokoleń żyjących w nieromantycznych blokach wielopiętrowych domów miejskich...

Pp, s. 7

Zgromadzone na strychu przedmioty stają się symbolem przeszłości, którą dziecko zaczyna dopiero odkrywać. Poznawane w ten sposób dzieje własnej rodziny dają poczucie ciągłości i zakorzenienia właśnie w tym miejscu. Podobną rolę w pałacu suchodolskim odgrywa kaplica i krypty rodzinne. Obecność zmarłych jest w domu odczuwana na każdym kroku, przypominają o nich przedmioty, stare fotografie i portrety. Dla narratora *Stanu nieważkości* umarli wciąż są domownikami:

Wygrzebywałem z szuflady stosy pożółkłych fotografii, przyglądałem się portretom: twarze gładko wygolone, na pozór niby to zwyczajne i pogodne, a także w należytej powadze pozujące fotografom, albo wąsate, obwisłe i strzyżone te wąsy i wąsiska, a także brody i zwłaszcza bokobrody, ach jakie smakowite nosiło się przed laty bokobrody! Milczały te twarze wielorakie, czy nie na mnie patrzące, nie negujące niczego, nie przecząc. Oglądałem ich siedzących w fotelach i na trzcinowych krzeselkach na werandach i tarasach, na tle gazonów i drzew parków: w Matkowie, Kowenicach, Łowczy, Horyńcu. Kręcili się nieustannie w jakimś niepokoju nieistnienia, może w oczekiwaniu na coś, czego i ja nie mogłem odgadnąć. Może na zmartwychwstanie, na wskreszenie. Udawali, że nie widzą, jak ich obserwuję z ukosa.

Sn, s. 162

Tajemnicze części domu: strych, kaplica, krypty wprowadzają dziecko w świat niewidzialny, są początkiem poszukiwań „drugiej strony”, pytań metafizycznych i eschatologicznych, pierwszym spotkaniem ze śmiercią, która początkowo jest śmiercią „innych” – przodków.

Natomiast wśród miejsc „oswojonych” ważną rolę odgrywa salon i biblioteka – miejsca pierwszych lektur (którymi często były książki dla dziecka zakazane), ale także spotkań i rozmów. Domy pełne różnych ciotko-babek, wujecznych dziadków, a także gości, bon, nauczycieli sprzyjają nawiązywaniu kontaktów z „innymi”, wychodzeniu poza

siebie. Pisarz zwraca uwagę na obyczaje związane ze wspólnym spędzaniem czasu (ze świętami, polowaniami, odwiedzinami, uroczystościami rodzinnymi). Gościnność jest tu nie tylko kultywowaną tradycją, ale także wyrazem otwartości na „innych”. Przestrzeń domu została nacechowana obecnością ludzi oraz przedmiotów: książek, pamiątek z podróży ojca, za ich sprawą to właśnie w domu rozpoczyna się poznawanie świata rozciągającego się poza nim.

Józef Tischner pisze, że świat człowieka jest sceną jego dramatu – „Człowiek przychodzi na świat, szuka sobie domu na świecie, wznosi tu świątynie Bogu, buduje drogi, ma warsztat pracy, tu znajduje cmentarze przodków, wśród których sam kiedyś spocznie”²⁴. Autor *Filozofii dramatu* podkreśla, że dom jest „przestrzenią człowiekowi najbliższą” oraz że wszystkie drogi człowieka przez świat mierzą się odległością od domu”²⁵. Podobne uwagi formułuje Barbara Skarga, analizując rolę domostwa w pracach Emmanuela Lévinasa:

[...] dla każdego Ja to nie jego dom sytuuje się wśród innych domów, lecz przeciwnie, cały świat sytuuje się względem domu. Dom bowiem to miejsce, w którym człowiek chroni się w swej prywatności, miejsce, z którego wychodzi ku światu lub w którym znajduje przed nim ucieczkę. Dom jest mój własny, to moja intymność, w nim jestem u siebie, dla siebie i stąd dopiero rzucam spojrzenie ku światu²⁶.

Dom wiąże się zatem z poczuciem tożsamości. Tu można odnaleźć siebie i skupić się w sobie, stąd bohaterowie powieści kowenickiego autora wychodzą w świat i tu wracają lub też pragną wrócić. Sądzę, że ze względu na rolę domu w twórczości Kuśniewicza można mówić nie tylko o zadomowieniu²⁷, ale także o „zakorzenie-

²⁴ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 173.

²⁵ Ibidem, s. 181.

²⁶ B. Skarga: *Sobość egzystencjalna*. W: E. Adam: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 1997, s. 269.

²⁷ R. Nycz zalicza Kuśniewicza do grona pisarzy, w których twórczości widoczna jest „strategia zadomowienia”, a jej cechą najbardziej wyrazistą jest „nostalgiczno-ironicznie ujmowana problematyka domowych »miejsc utraconych« (polskiego pogranicza, zwłaszcza wschodnich kresów), traktowanych jako przeciwwaga wobec przestrzeni

niu”²⁸. Anna Legeżyńska dodaje: „Być »u siebie« znaczy tyle co być w Domu. Zatem ludzkie »wrastanie« ma aspekt aksjologiczny, ale i przestrzenny”²⁹. Symboliczne znaczenie domu i zakorzenienia szczególnie zostało podkreślone w ostatniej powieści kowenickiego autora. W *Nawróceniu* największe emocje wzbudza poszukiwanie mezuzy, od której rozpoczyna się, według tradycji żydowskiej, zakładanie domu³⁰. Domostwo oznacza zatem określoną tradycję, grupę, wspólnotę, z którą można się identyfikować. W pisarstwie Kuśniewicza jest nią rodzina, świat ziemiaństwa zamieszkującego dawne Kresy, ale także wielonarodowa „galicyjska wspólnota”.

Najbliższym otoczeniem domu zazwyczaj jest park. Szczególnie często autor *Lekcji martwego języka* mówił i pisał o grabowej alei („gdzie – Indianin – strzelałem z łuku w gęste kępy tui jak do stada bizonów”; *Piraterie*, P, s. 12), która staje się symbolem dzieciństwa – czasu zabawy i nieskończonych możliwości. Miejsce spacerów zostało utrwalone w wierszu zatytułowanym *Spacer w towarzystwie dwu księżniczek w grabowej alei o wczesnojesiennym zmierzchu* (P, s. 37–38). Przedstawiona w nim scenka rodzajowa jest tylko pozornie niewinna,

wykorzenienia i bezdomności”. R. N y c z: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: I d e m: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 80. Obok twórczości Kuśniewicza do nurtu regionalno-etnocentrycznego badacz zalicza pisarstwo: Chciuka, Konwickiego, Mackiewicza, Odojewskiego, Strykowskiego, a za patrona tego nurtu uznaje Miłosza.

²⁸ Termin upowszechnił się za sprawą Simone Weil, odnosi się nie tyle do związku człowieka z przestrzenią w perspektywie indywidualnego losu, ile znacznie bardziej nasuwa na myśl przestrzenną determinację biografii, wiąże się ze sferą wartości, jest „najważniejszą potrzebą duszy ludzkiej”. S. Weil: *Zakorzenie*. W: E a d e m: *Wybór pism*. Przeł. C. Mił o s z. Warszawa 1983, s. 247. Nieco inaczej rozumie „zakorzenie” J. Tischner, wiążąc je z warsztatem pracy: „Pracować na tym świecie znaczy: zakorzenieć się. Zakorzenie człowieka w świecie jest również owocem wzajemności, która przybiera postać współpracy. Człowiek pracuje z kimś i dla kogoś. [...] Zakorzenie to druga – obok zadomowienia – forma przywiązania do ziemi. Człowiek przywiązuje się do ziemi poprzez swą pracę. Głównym źródłem siły przywiązania są ci, dla których człowiek pracuje.” J. T i s c h n e r: *Filozofia dramatu...*, s. 183.

²⁹ A. L e g e ż y ń s k a: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 17.

³⁰ Szerzej piszę o tym w rozdziale „...głębokość nie tylko tradycji, lecz i tragedii...”.

dziecięce okrucieństwo (przyczyniające się do śmierci motyla) kładzie się cieniem na wspomnieniu. Obszar wokół domu, obejmujący również obejście, okoliczne budynki i miejscowości, jest sceną, na której rozgrywa się proces dojrzewania bohatera (np. w utworze *Darachów*; Do, s. 31–38, przede wszystkim jednak w *W drodze do Koryntu, Strefach*). Wraz z dorastaniem rozpoczyna się oddalanie od domu i rodzinnej okolicy. Jednak bohaterowie powieści „galicyjskiego outsidera” nawet po wielu latach potrafią z pamięci i ze szczegółami odtworzyć topografię znajomej okolicy „trójkąta łąk”:

A to się odbywało nad rzeką Stryj, tuż za mostem, za którym droga bita skręcała w prawo, by przez Żydaczowskie Folwarki dotrzeć do wsi Iwanowce, a bliżej, nie dochodząc do mostu, można było, skręcając za cerkwią, zejść w wielkie obszary płaskich łąk i odcięte regulacją rzeczny zatoki, pełne panien wodnych i szczepów, i tak, skacząc z kępy na kępę, dojść aż na koniec świata.

S, s. 39

Wielki świat, czyli najszerszy krąg wokół domu, w przeciwieństwie do wcześniejszych nie ma granic, nie sposób go poznać. Wyprawy w wielki świat okazują się często dla bohaterów utworów Kuśniewicza symboliczną „drogą do Koryntu”, do miasta zepsucia, rozpusty i fałszywych wartości. Najczęściej nie potrafią oni odnaleźć w nowej rzeczywistości domu, są bezdomni, co oznacza nie tyle brak bezpiecznego schronienia, ile znacznie bardziej symboliczny niedostatek wartości, zagubienie moralne.

W twórczości autora *Stref* widoczne jest przekonanie, że „każdy dom jest skazany na opustoszenie”³¹. Dawny świat i dawne życie przeminęło nieuchronnie, rozpoczyna się tułaczka i szukanie drogi do domu. Pisarz rozumie nieuchronność procesów historycznych, prze-

³¹ „Dom jest również miejscem dramatu, a nawet tragedii. Czyż jest coś bardziej kruchego niż dom? Od strony sceny grozi piorun, trzęsienie ziemi, powódź. Od strony drugiego grozi odmowa wzajemności. Lecz nie tylko to. Sama logika życia – sam płynący czas – sprawia, że domy obumierają. Dzieci rosną, oddalają się od domu, odchodzą, aby zbudować własne domy. Ludzie umierają – umierają oblubieńcy, ojcowie i matki. Każdy dom jest skazany na opustoszenie”. J. T i s c h n e r: *Filozofia dramatu...*, s. 182.

mian społecznych, „logikę życia” – pozostaje jednak żal. W tekstach Kuśniewicza wyraźne jest przywiązanie do domu, które – jak pisze Tischner – „przerasta świadomość człowieka”. Filozof dodaje, że los domu jest częścią losu człowieka, a w bólu odczuwanym po stracie domu lub oddaleniu się od niego widoczna jest siła zadomowienia³². O tej sile przekonał się sam pisarz, ale także jego bohaterowie. Obrazy plądrowania rodzinnych siedzib i ich zagłady są charakterystyczne dla literatury kresowej³³, nie brakuje ich także w twórczości autora *Mieszanin obyczajowych*. Dom został utracony bezpowrotnie nie tylko wskutek zwykłego przemijania czasu, ale także z powodu gwałtownych kataklizmów historii: pierwszej i drugiej wojny oraz rewolucji. Zniszczenie domu w *Słowach o nienawiści* jest równoznaczne z barbarzyństwem i kresem świata dawnej kultury:

Przyszedł sinobrody ranek
i utopił Orfeusza
w tymoszowieckim stawie.

Złamany w oranżerii kwiat,
a portrety hetmanów
na szmelc,
pod płótem.

Niesie zwęglone kartki wiatr
ze stanisławowskich bibliotek.

Semper fidelis; Son, s. 12

Ruina Tymoszwówki – znanego miejsca spotkań artystów z otoczenia Karola Szymowskiego³⁴, a także zagłada symbolicznych przedmiotów,

³² Ibidem, s. 181.

³³ „Symbolicznym skrótem był tu obraz spalonego domu i wyciętych drzew w ogrodzie czy parku, którym dom był otoczony. Ten syndrom pojawił się już po pierwszej wojnie i rewolucji sowieckiej w *Szczenięcych latach* Wańkowicza, wspominającego o wycięciu drzew wokół dworu w Kałużycach”. M. C z e r m i ń s k a: *Głębokie tło*. W: E a d e m: *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 136.

³⁴ J. I w a s z k i e w i c z nastrój tego domu ukazał w wierszu *Barkarole w Tymoszwówce* (I d e m: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1977, s. 142). Miejsce to przywołane zostało również w *Mieszaninach obyczajowych*: „Gdzie Tymoszwówka wraz z fortepianem Szymanowskiego utopionym w stawie, a my, wiadomo, mamy szczęście do forte-

takich jak portrety, fortepian i książki, wydaje się potwierdzeniem diagnozy kryzysu kultury europejskiej. Świadkiem upadku dawnego świata staje się w *Strefach* dom w Suchodole:

Pałac Suchodolski splądrowali po raz pierwszy, jeszcze latem w 1914 roku, honwedzi, rąbiąc po pijanemu pałaszami portrety i tłukąc doszczętnie porcelanę w serwantkach i kredensach, a gdy jej nie stało, prując ostrzami szabel poduszki, kilimy i materace. Co pozostało po honowedach, dokończyli ze słowiańską brawurą dońscy kozacy. Resztki – porozkradali miejscowi włościanie. Spalili przede wszystkim na środku gazonu fortepian marki Bechstein oraz dwie biblioteczne szafy empire, pełne książek i starych szpargałów, jako też dwa klęczniki dziadunia i babuni Suchodolskich [...].

S, s. 166

W pamięci pozostało „miejsce po sztamowych różach”, ślad po „wyrwanych drzwiach”, „osmalone ściany”. W powieści pojawia się również informacja na temat powojennej „przemiany” suchodolskiego domu:

Czasami, zdarza się, trafi się wycieczka. Po drodze z bliskiej Daszawy, gdzie kopalnie gazu ziemnego, wstąpi i tu. Wzorowy sowchoz – O, tu, widzicie, towarzysze, gdzie teraz szkoła, stał niegdyś dom pomieszczyka, polskiego magnata. A tam – o, tam, gdzie obecnie wielkie chlewnie sowchozowe, była dworska psiarnia. A może oranżeria. [...] Obok żywszego gazonu, a na schodkach eks-pałacu, teraz szkoły imienia i nazwiska – odłączona od gromadki zwiedzających, usiadła samotnie i słucha [...] młoda studentka [...].

S, s. 180

Rodzinna siedziba stała się świadkiem historii; opowiadając o Suchodole czy Tymoszwówce, nie sposób uciec od refleksji na temat dziejów tych stron, ale także losów zamieszkujących je ludzi.

pianów naszych mistrzów. Jeden wyrzucony przez okno wprost na bruk Nowego Świata, gdzie pod murami tłumy osieroconych wdów i tętent kaukaskich koni wypadających zza węgła. Zatem i ten fortepian w Tymoszwówce również. Ciska teraz nad stawem.” (Mo, s. 61).

Bohaterowie prozy Kuśniewicza domy zachowali tylko w swojej pamięci. Olek Bogaczewicz, który po powrocie do kraju początkowo mieszka w hotelu, nie czuje się u siebie w „nieprzytulnym pokoju”. Bohater *Stref* nie jest u siebie także we własnej kawalerce „w nowym budownictwie na Mokotowie”. Jedenaście metrów użytkowych, „Pokoik, mała łazienka, maszynka gazowa w czymś w rodzaju przedpokoju” (S, s. 286) stanowią zaledwie surogat domu. Wyposażenie tego mieszkania, na które składa się komplet mebelków z „Ładu”, cepeliowska makatka i półeczka na książki z palonej sosny, nie ma w sobie niczego szczególnego, jest charakterystyczne dla wzornictwa opisywanej epoki. Nie jest domem (w znaczeniu symbolicznego centrum uporządkowanego świata) także podmiejska willa adwokata z Koblencji – bohatera *Trzeciego królestwa*. W odniesieniu do tych miejsc (tak bardzo odmiennych od opisywanych wcześniej domów) można by użyć terminu „antydom”³⁵. Bezdомność bohaterów utworów Kuśniewicza nie ogranicza się do braku domu realnego. Wynika ona nie tylko z przemian historycznych i politycznych, nie jest wyłącznie konsekwencją ich życiowych wyborów, lecz staje się także symbolem sytuacji człowieka w świecie współczesnym. Przede wszystkim wiąże się z kryzysem wartości, utratą celu i sensu życia, a także stałego punktu odniesienia oraz więzi z Transcendencją i „innymi”, zatem jest to w znacznej mierze „bezdомność egzystencjalna”³⁶.

Konsekwencją utraty domu w twórczości Kuśniewicza jest konieczność poszukiwania sensu egzystencji i wartości, które pozwolą odna-

³⁵ Terminem „antydom” (którego autorem jest J.M. Łotman) posługuje się A. Legeżyńska w odniesieniu do negatywnie waloryzowanego przestrzeni miejskiej, cywilizacyjnej, którą cechuje dehumanizacja. A. Legeżyńska: *Dom i poetycka bezdomność...*, s. 49.

³⁶ A. Legeżyńska pisze o tym rodzaju bezdomności, przeciwstawiając go „bezdомności emigracyjnej” (eksponującej symbolikę domu-ojczyzny) i „bezdомności socjopolitycznej” (wyobcowaniu w konkretnym porządku społeczno-ideologicznym): „**Bezdомność egzystencjalna** oznacza poczucie utraty więzi człowieka z transcendencją, brak możliwości uporządkowania świata wokół Domu-centrum oraz zburzenie tradycyjnej aksjologii. (Tak pojmowaną bezdomność mogłoby obsługiwać pojęcie wykorzenia, proponowane przez Simone Weil). Stan świadomości bohatera lirycznego w tego typu utworach cechuje zatem poczucie absurdu, dezorientacja w skali uniwersalnych wartości (dobro i zło, życie i śmierć, Bóg i nicość, etc.) oraz poczucie zagrożenia bytu.” Ibidem, s. 37.

leźć ład w świecie i teleologię³⁷. Odcięcie od korzeni, od życiodajnego podłoża jest tematem *Stanu nieważkości*. W tej powieści zestawione zostały dwa doświadczenia: Frau Renate – rozgoryczonej, wysiedlonej z Pomorza Niemki, która nawet na mapie nie znajduje miejsca swego urodzenia, zamyka się w swoim bólu, utrudniającym jej kontakt i porozumienie nawet z najbliższymi oraz Andrzeja – Polaka z dawnych Kresów, który również opuścił najbliższą ojczyznę i zwraca się w przeszłość, tam szukając rekompensaty. Oboje poszukują drogi do utraconego domu; nie tylko materialnych szczątków, ale przede wszystkim stabilnego centrum i poczucia bezpieczeństwa.

Poczucie wykorzenienia staje się przyczyną swego rodzaju „eksplozji pamięci”³⁸. Próba odzyskania straty są *Piraterie*, w których dom dzieciństwa istnieje tylko po „tamtej, dawnej stronie” we wspomnieniach i marzeniach – jest „domem onirycznym”³⁹:

Mogłem zasiąść za biesiadnym stołem, a stoły ciężkie od sreber,
olbrzymie jak domy.

Nad nimi – namiot wiatru. Pustka.

I woń gniecionych, zgrzanych liści tamtej, dawnej strony.

Piraterie; P, s. 7

W utworze przedstawione zostały nieustanne odjazdy i powroty do domu, z których składa się życie i które stają się pożywką dla wyobraźni i twórczości. Poeta zwraca uwagę na detale, niezwykle przed-

³⁷ Jak pisze A. Legeżyńska, wykorzenienie należy pojmować jako: „[...] swoistą dezorientację aksjologiczną, wynikłą z utraty nieprzestrzennego »centrum«: wiary, tradycji, poczucia przynależności do wspólnoty przechowującej wartości. Bezdomność zaś jest utratą (brakiem) miejsca, któremu wartości te nadają sens symboliczny i tworzą więź z innymi »miejscami« w przestrzeni społecznej. Owe wartości mogą istnieć poza Domem, pielęgnowane lub przechowywane w mieście czy w jednostkowej pamięci. Wszędzie tam, gdzie pojawia się tęsknota i myśl o utraconym Domu, pojawia się także potrzeba odnalezienia tożsamości, czyli zachowania korzeni”. *Ibidem*, s. 19.

³⁸ M. Czerminska: *Przemiany tematu kresowego w powieści autobiograficznej – spiżarnie pamięci*. W: *Eadem: Autobiograficzny trójkąt...*, s. 118.

³⁹ G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: *Idem: Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 301–330.

miot, które „mówią” nie tylko o dawnej epoce, ale stają się także symbolami; ważną rolę odgrywa stół – centrum domu, łyżki ze znakiem „kółka-gwiazdy” lub dwugłowym orłem, wspominany jest „smak starego srebra” i portrety „zaślubionych gilotynie przodków”. Każdy z tych przedmiotów jest jedyny i niepowtarzalny. Atmosfera zabawy, kpiny przechodzi jednak w ironiczny dystans, obraz „zatrui” świadomość tego, co nieuchronne. Powrót do dawnej beztroski okazuje się niemożliwy, nawet wspomnienia nie są wolne od świadomości zniszczenia i zagłady, przypominają o tym wyodrębnione w tekście przez ujęcie w nawiasy wersy:

(Z hukiem wali się ściana.

Pękają lustra. Spadają portrety.)

Piraterie; P, s. 7

(Park wycięty na opał. Dom rozwałą za chwilę.

Więc się skradam z sierpem, żeby żąć.)

Piraterie; P, s. 9

Postacie z wielu utworów Kuśniewicza żyją w przeszłości, tylko tam odnajdują swój dom – nasuwa to na myśl stwierdzenie Martina Bubera, że tylko w przeszłości można sobie urządzić życie, wystarczy – „wypełnić każdą chwilę doświadczeniem i użytkowaniem”⁴⁰. Emmanuel Lévinas pisze, że pamięć dokonuje rzeczy niemożliwej: „po fakcie bierze na siebie bierną przeszłość i zaczyna nad nią panować”, pamięć „jako odwrócenie czasu historycznego stanowi istotę wewnętrzności”⁴¹. Twórczość „galicyjskiego outsidera” dostarcza wielu przykładów „powrotów” do domu. W *Strefach* Suchodół, w którym dzieciństwo spędził Gustek Ostroróg i Olek Bogaczewicz, jest punktem odniesienia, stałą wartością, miejscem, do którego się wraca, jeżeli już nie w sensie dosłownym, to we wspomnieniach. Powieść *W drodze do Koryntu* roz-

⁴⁰ M. B u b e r: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał, przełożył i wstęp napisał J. D o k t ó r. Warszawa 1992, s. 60.

⁴¹ E. L é v i n a s: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Przeł. M. K o w a l s k a, wstępem poprzedziła B. S k a r g a, przekład przejrzał J. M i g a s i ń s k i. Warszawa 1998, s. 48–49.

poczyna się sceną powrotu do domu, która przypomina słynny początek *Pana Tadeusza*⁴²:

Więc najpierw w Suchodole. Powiedziano mi, gdy przyjechałem rankiem: – Jaśnie pan w parku. – Obszedłem tedy dom idąc po kamiennym chodniku, mijając skraj żywopłotu i dalej aż ku kaplicy dworskiej – aleję strzępiastych modrzewi, minąłem naroże dworu i zobaczyłem lśniące od rosy liście, całą masę liści jak błyszczącą falistą blachę; wszystko tam migotało, mimo że było właściwie nieruchome, więc zmrużyłem oczy [...].

WddK, s. 8.

Jednak obraz domu w twórczości Kuśniewicza znacznie różni się od utrwalonego w literaturze wizerunku dworu szlacheckiego, który był ostoją tradycji i polskości. Po pierwsze, autor *Mieszanin obyczajowych* opisuje dwory galicyjskie, które odzwierciedlają kosmopolityzm mieszkańców i ich specyficzną sytuację. Po drugie, domy na kartach utworów pochodzącego z Kowenic artysty przypominają raczej „straszny dwór”, w którym nigdy nie wiadomo, co może się przytrafić. W cytowanej powyżej powieści następuje odrealnienie i uniezwyklenie tej budowli i miejsca, pamięć okazuje się zawodna, podkłada „przekornie w miejsce rzeczywistości fakty zmyślane, przetykając autentyczne fotografie podstępnie podsuniętymi fotomontażami” (WddK, s. 8). Fantazja sprawia, że dwór staje się zamkiem rodem z powieści grozy, wuj jest władcą, a pocziwe psy przemieniają się w zdziczałe stado:

Suchodół leżał w dolinie, nad większą z dwu rzek, ale dla mnie, w tamtym czasie (a niejednokrotnie, wedle potrzeby – i później), wznosił się nagle na wysokie wzgórze spadające stromymi fosami w inną, nierównie potężniejszą rzekę, wydymał się w zamczysty garb, otaczał blankami i murami, piętrzył w kanciaste, tępo zakończone wieże strażnicze, podnosił i opuszczał z brzękiem zwodzony most, a wujowi wąziutkie starcze wargi rozchylały się okrutnym uśmiechem.

WddK, s. 9

⁴² O „wzorcu opisu domu w chwili przyjazdu” pisze M. C z e r m i ń s k a: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie...*, s. 317–318.

Rodowa siedziba ogromnieje w wyobraźni, istnieje na pograniczu jawy i snu. Znacząca wydaje się także przemiana domu w twierdzę warowną, która jest wyrazem lęków, niepewności i kompleksów.

Wartość utraconego domu, do którego można już tylko powrócić we wspomnieniu i fantazji oraz ból z tym związany, w niezwykle (gdyż bardzo dyskretny) sposób ukazuje powieść, która w porównaniu z innymi utworami Kuśniewicza wydaje się w niewielkim stopniu autobiograficzna – *Lekcja martwego języka*. Bohater tego utworu – porucznik Kiekeritz – chodzi po ruinach obcych domów, poszukując eksponatów do swojej kolekcji. Kończy się pierwsza wojna światowa i dobiega kresu życie młodego wojskowego, w powieści dominuje atmosfera rozkładu. *Lekcja martwego języka* ukazuje śmierć dawnego świata, ale także zagładę domu – przekonują o tym dwa fragmenty, które łatwo przeoczyć podczas lektury, ale na które warto zwrócić uwagę, gdyż są przejmujące i zostały w nich przywołane dwory w Kowenicach i Matkowie. Pierwszy z nich ukazuje opustoszały dwór, który może stać się gniazdem wilków:

W Matkowie dwór obszerny, niski, rozłożysty, opustoszały, okna zabite deskami, mroczne salony, żadnych niemal mebli, jakieś połamane zeszlowieczne graty, kredens bez drzwiczek, fotele bez poduszek, nic, nic, więc wilk może wejść przez na półuchylone drzwi ganku albo te od kuchni, a nawet wskoczyć przez niskie okno i skręciwszy się jak pies w kółko, obwąchawszy wpierw wszystkie kąty, ułożywszy z pyskiem w puszystym ogonie, prześpać się, gdy na dworze siarczysty mróz, aż od niego pękają pnie buków i stękają świerki, lub taka zawierucha, że świata nie widać i może się wydawać, że nie ma gór, tylko biała bezkresna równina kręcących się płatków, gdy księżycowa pełnia straszy znad przełęczy i sowa tylko przeciąga się, rozkładając, to zwijając skrzydła, gdzieś na strychu, pod łamanym, czarnym gontowym dachem matkowskiego dworu. A już wszyscy myśleli, że wilki do nas nie wrócą.

Lmj, s. 53

Przywołany opis stanowi zaledwie zapowiedź przemiany domu w norę, którą ukazuje drugi obraz rodzinnych dworów. Znamienne, że zamyka on *Lekcję martwego języka*:

[...] w obszernym niskim dworze w Matkowie, skąd dziedzice dawno przenieśli się do Kowenic, aż poza Sambor, w domu spustoszonej jeszcze zimą z czternastego na piętnasty, przez okna bez szyb, a nawet ram okiennych, napadało do wewnątrz sporo świeżego śniegu, tak że, zwłaszcza w byłej jadalni i dużym salonie, gdzie zachowały się jeszcze nietknięte piękne osiemnastowieczne kafelkowe piece, potworzyły się ukośne wydmy. Zaś w gdańskim kredensie jedynym meblu, który jakimś cudem ocalał, tyle że pozbawiony dolnych drzwiczek – zagnieździły się wilki. Wilczyca naściagała zewsząd szmat oraz papierzysek i urodziła czworo puszystych, ślicznych wilczątek, usławszy im gniazdo w kredensie. Zacisnie tu teraz, cicho i bardzo jasno, bo za oknami aż razi od bieli śniegu.

Lmj, s. 140

W tej powieści obraz domu daleki jest od sentymentalnych wizji czy wyidealizowanych wspomnień. Z jednej strony, cechuje go swoiste piękno, pejzaż z opuszczonym domem jest bardzo malarski. Z drugiej strony, opis jest przerażający i pełny bólu. Rodzinne gniazdo przemienia się w norę wilków. Zimowa sceneria przywodzi na myśl śmierć, śnieg jak biały całun przykrywa okolicę. Ostatnie zdania utworu Kuśniewicza: „Ponad górskie łańcuchy w oddaleniu wiatr zgania i rozgania konstelacje leśnych gwiazd. Bierze mróz przed świtem” (Lmj, s. 141) wydają mi się zaskakująco podobne do słynnego zakończenia powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...*, w której również ukazana została zagłada rodzinnych gniazd – Gleb i Czupryni⁴³.

⁴³ Por. W. Odojewski: *Zasypie wszystko, zawieje...* Warszawa 2001, s. 760. Trudno rozstrzygnąć, czy mamy w tym przypadku do czynienia z nawiązaniem intertekstualnym. Pierwsze wydanie *Lekcji martwego języka* ukazało się w roku 1977, a więc w cztery lata po publikacji w Paryżu książki Odojewskiego. M. Janion pisze o niezwyklej sile oddziaływania zakazanego w kraju „arcydzieła” (M. Janion: *Cierni i róża Ukrainy*. W: Eadem: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 173–209). Nie można wykluczyć, że uległ jej także Kuśniewicz. Obok zakończenia śladem lektury może być także opis rozkładających się zwłok w lesie i ekshumacji zbiorowego grobu (Lmj, s. 50–51), który przypomina opis rozkopanej mogiły katyńskiej w *Zasypie wszystko, zawieje...* Utwór Kuśniewicza przedstawia rok 1918, jednak wiele wskazuje na to, że podobnie jak w *Austerii* Juliana Strykowskiemu obrazy pierwszej i drugiej wojny światowej w tej powieści nakładają się na siebie. Mogiłę katyńską przywodzi na

Barbara Skarga stwierdza, że utrata domu może naruszyć egzystencję:

Wygnanie to nie tylko fakt społeczno-polityczny. To nie tylko wyzucie z mienia. To gwałt zadany memu byciu i możliwości odnalezienia siebie. To skazanie na zagubienie w tym, co obce, czego zrozumieć nie jestem w stanie. Mówimy wówczas o odcięciu od korzeni i w tym metaforycznym ujęciu jest to gorzka prawda. Dom bowiem nie jest budynkiem, lecz miejscem, w które się wrasta, glebą, na której rodzi się moje Ja we wszystkich jego wymiarach. To w nim właśnie mogę być sobą. Nic tedy dziwnego, że wygnanie było zawsze pojmowane jako jedno z najdotkliwszych przestępstw, naruszających samą istotę człowieczeństwa⁴⁴.

Kuśniewicz ciepło pisze o domu rodzinnym, jego brak wiąże się z bólem i zagubieniem, jednak obraz domu nie zawsze jest sielankowy. Pisarz przywołuje słowa Iwaszkiewicza o uczuciach, które każą powracać pamięcią w strony „niczym nie zastąpione i nigdy nie zapomniane”, ale które są „garbem czy też skarbem” (Mhl, s. 141). Gra podobieństwem brzmieniowym słów „skarb” i „garb” jest znacząca. Dom jest „skarbem”, ale bywa także „garbem”, czymś uciążliwym, czego pozbyć się nie sposób. Obraz rodzinnej krainy i domu w twórczości „osobliwego pisarza” nie jest jednoznaczny. Dom – miejsce spotkań może także zamykać na „innych”, ograniczać jednostkę, staje się gniazdem wilków i więzieniem. Barbara Skarga pisze, że dom, który dla Lévinasa jest „przepojony słodyczą”, można także interpretować z od-

myśl również zdanie, że „nadchodzi właśnie moda na zabijanie oficerów” (Lmj, s. 91). Natomiast „racjonalizatorski pomysł” porucznika, by zamiast przedzy konopnej użyć włosów z warkocza Nastki (Lmj, s. 20), czy kąpiele z „żywym mydłem” (Lmj, s. 54), wprost przypominają praktyki faszystów w czasie drugiej wojny światowej. Kiekeritz ma jeszcze wątpliwości (czy zbierając kolejne trofea jest kolekcjonerem, ocalającym dzieła sztuki, czy łupieżcą), których nie mieli już zbrodniarze w czasie kolejnej wojny. Z prozą Odojewskiego łączy utwór Kuśniewicza myśl o zagładzie rodzinnego domu. Paweł Woynowicz odchodzi, zabierając ze sobą zwłoki matki, narrator *Lekcji martwego języka* zatrzymuje się na chwilę, by dostrzec jeszcze przemianę gniazda rodowego w norę wilków.

⁴⁴ B. S k a r g a: *Sobość egzystencjalna*. W: E a d e m: *Tożsamość i różnica...*, s. 270–271.

miennej perspektywy: jako miejsce, które jest czymś, co ogranicza i zniewala, zmusza do bycia w określonym miejscu, „kładzie pęta wolności”⁴⁵. Zwłaszcza w dwóch powieściach Kuśniewicza: *Eroice* i *Królu Obojga Sycylii* domy są miejscem, w którym jednostka jest nakłaniana do przybierania różnych masek, odgrywania określonych ról. Dziecinny pokój staje się celą, tu rodzą się kompleksy i lęki, które rzutują na całe życie. Pisarskie obserwacje w tych utworach mogłyby ilustrować tezy Freuda i Adlera, tym bardziej że nazwiska twórców psychoanalizy są przywoływane wprost na kartach powieści Kuśniewicza. Ottocar von Valentin z *Eroiki* utratę domu i dawnej pozycji odczuwa jako osobiste upokorzenie, próbuje wyzwolić się z tych pęt przez radykalne zerwanie z rodzinną tradycją – „spalenie starej szuflady”, a czyni to, przystępując do nazistów, do znanej ze szczególnego okrucieństwa jednostki:

Mocne postanowienie: wszystko, co było – niechże sobie drzemie w gablotach muzeów. Ale z siebie, ze swej pamięci, z serca – precz! Muszę stać się mocny – myślałem. Twardy jak skała – przeciwko memu wczoraj. Pokój dziecinny formuje nasze poglądy, nasz charakter – pisał Adler. Nigdy z niego nie wychodzimy. Zawsze tkwimy w oknie naszego pokoju. Otóż nie! – ja wyjdę i zatrzasnę za sobą z hałasem drzwi, aż wylecą z zawiasów! Żadnych sentymentów! Żadnych obciążeń!

E, s. 162

Natomiast bohater *Króla Obojga Sycylii* – Emil R., dla którego okrutne dziecinne zabawy stały się początkiem nie tylko obsesji, ale także kazirodczego uczucia do siostry, wybiera samobójstwo.

Odejście z domu jest w twórczości Kuśniewicza koniecznym etapem w procesie dojrzewania i kształtowania tożsamości, wiąże się z indywidualizacją, odkrywaniem cech swoistych tylko dla „ja”⁴⁶. Symboliczne zamykanie się w domu bywa niekorzystne, ogranicza do znanego kręgu, nie dostarcza nowych bodźców dla rozwoju. Jednak największy

⁴⁵ Ibidem, s. 270.

⁴⁶ Por. Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Tłum. M. Gruszczyński [i inni]. Naukowo oprac. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001, s. 78–79.

wpływ na zawężanie przestrzeni domowej i jej przemianę w kryjówkę ma lęk przed drugim, odmowa dialogu i unikanie spotkania. Taka sytuacja została ukazana w wierszu Kuśniewicza zatytułowanym *Godziny*:

Gdy blask zachodu w stawach szyb –
nadciąga godzina nory.

Mam ją pewnie po moich czworonożnych przodkach,
niedźwiadkach, nornicach i kunach,
moją mroczną przeszłość plemienną,
o której tak łatwo zapominam we dnie.

Wchodzę powoli, zagłębiam się
w moje bezpieczne, życzliwe i ciepłe.

Budzą mnie szrony świtu,
gdy białka nabiegają krwią,
czerwienieje horyzont,
jeży się sierść,
szczękają zęby.

Zbliża się nieunikniona godzina żeru.

Godziny; Do, s. 69

W cytowanym utworze zostały wyeksponowane ograniczenia wywołane lękiem, który redukuje czas do tytułowych godzin, a przestrzeń – do nory. Objawem lęku są atawizmy ukazujące zwierzęcą naturę człowieka. O „ludziach z kryjówek” pisze Józef Tischner jako o osobach dotkniętych kryzysem nadziei:

Wolność człowieka i przestrzeń nadziei są ze sobą ściśle powiązane. Gdy zmienia się wolność, zmienia się również przestrzeń nadziei, gdy zmienia się przestrzeń nadziei, zmienia się również wolność człowieka. Tak może powstać kryjówka. Kryjówka to miejsce wolności zależnionej, wolności zatroskanej potrzebą chronienia siebie. Otwarta przestrzeń nadziei to przestrzeń wolności zatroskanej potrzebą realizowania wartości⁴⁷.

⁴⁷ J. T i s c h n e r: *Ludzie z kryjówek*. W: I d e m: *Myślenie według wartości*. Kraków 2002, s. 414.

Nora w wierszu Kuśniewicza staje się metaforą przestrzeni zamkniętej przed „innymi”, „człowiek stara się utrzymać drugiego człowieka w bezpiecznym oddaleniu od ściany kryjówki”, prowadzi swoistą „grę o zawładnięcie”⁴⁸. Lęk widoczny jest w niedopowiedzeniach, wiersz jakby zatrzymuje się tuż przed, gdy dopiero nadciąga godzina nory i żeru. Zezwierzęcenie ma tu również wymiar groteskowo-tragiczny, oznacza uzależnienie od natury, zatracenie cech ludzkich. Nora jest przestrzenią zamkniętą, w której dominuje obawa przed „innymi”, poczucie zaszczucia. Utrata domu i jego przemiana w norę wiąże się także z utratą więzi z drugim człowiekiem, oznacza reifikację i depersonalizację więzi międzyludzkich.

Dom w twórczości i wspomnieniach Kuśniewicza jest bogaty w znaczenia, różnie waloryzowany. Myślę, że można mówić o obecności motywu domu na kilku płaszczyznach. Na pewno kluczową rolę odgrywa w biografii pisarza. Dzieje domu są nierozłącznie związane z losem konkretnego człowieka, z jego doświadczeniami osobistymi i historycznymi. Natomiast na płaszczyźnie historyczno-kulturowej dom staje się *pars pro toto* ojczyzny, „Stron Pierwszych”; jego wygląd i struktura odzwierciedlają obyczaje mieszkańców, sytuację, w jakiej się znaleźli, życiowe, a nawet polityczne wybory. Najciekawsza wydaje mi się jednak płaszczyzna antropologiczna, na której losy domu stają się ilustracją sytuacji człowieka w ogóle, eksponowane są problemy związane z „zadomowieniem”, „zakorzeniem”, „wygnaniem”, poszukiwaniem drogi do symbolicznego domu, stałego centrum, wśród aksjologicznego zagubienia.

„Dziejowe burze” – o Słowach o nienawiści

W debiutanckim tomie Andrzeja Kuśniewicza na pierwszym planie jest Ukraina – miejsce konfrontacji historycznych. *Słowa o nienawiści* skoncentrowane zostały na wydarzeniach, które rozegrały się na tych

⁴⁸ Ibidem, s. 415.

ziemiach pomiędzy 1918 rokiem a wrześniem 1939. Poetyckie obrazy ukazują przede wszystkim narastanie konfliktu polsko-ukraińskiego, zderzenie racji obu stron. Punktem odniesienia dla refleksji na ten temat jest jeszcze dawniejsza historia – pamięć o koliszczyźnie, ale także o Gromadzie Humań oraz wspomnienie wcześniejszego pokojowego współistnienia. Równocześnie widoczna jest w tomie perspektywa późniejsza, czasy powojenne, które sprawiły, że na Ukrainę można powrócić „tylko we snach nad ranem”.

Znamienna jest data publikacji *Słów o nienawiści* – rok 1956 (o zaliczeniu tego tomu do „debiutów spóźnionych” piszę w części zatytułowanej „*Kuśniewicz – pisarz osobliwy*”). Mieczysław Dąbrowski zauważa, że w takim momencie historycznym tom o problemach ukraińskich był jednocześnie podjęciem zagadnień bardziej generalnych – „wolności każdego narodu, każdego kraju”. Zdaniem Dąbrowskiego, miejsce *Słów o nienawiści* w dorobku Kuśniewicza i w tradycji tematu ukraińskiego w literaturze polskiej wyznaczają nie akcenty publicystyczne, lecz „humanistyczne treści protestu jednostki, zrodzone z przeświadczenia o historycznej krzywdzie, jaką Ukrainie wyrządzili Polacy”⁴⁹. Kazimierz Wyka podkreśla związek tomu Kuśniewicza z tradycją poematu społeczno-politycznego, a zwłaszcza ze *Słowem o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego. Badacz pokazuje również liczne w tym tomie odwołania do tradycji romantycznej szkoły ukraińskiej, przede wszystkim do utworów Juliusza Słowackiego⁵⁰. Warto podkreślić, że tak zdecydowane podjęcie w tym czasie w literaturze krajowej tematu najnowszej historii polsko-ukraińskiej było raczej odosobnione. Natomiast kontekstem dla *Słów o nienawiści* może być wydany zaledwie dwa lata wcześniej przez paryską „Kulturę” tom Józefa Łobodowskiego zatytułowany *Złota hramota* (w którym zostały jednak zamieszczone – jak informuje autor we wstępie – także wiersze napisane kilkanaście lat wcześniej, najwięcej z nich powstało przed wojną lub podczas wojny⁵¹). Oba zbiory zostały bowiem w całości poświęcone te-

⁴⁹ M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 180–181.

⁵⁰ K. Wyka: *Ukraińskie dziedzictwo*. W: I d e m: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 204–210.

⁵¹ J. Łobodowski: *Od autora*. W: I d e m: *Złota hramota*. Paryż 1954, s. 7.

matyce ukraińskiej. Zarówno w tomie krajowym, jak i emigracyjnym przywoływana jest tradycja romantycznej szkoły ukraińskiej, a nawet pojawiają się te same fragmenty ze *Snu srebrnego Salomei* (choć cytaty nieznacznie różnią się od siebie)⁵². W tomie Łobodowskiego dużo miejsca zajmuje mitologia kozacka, którą można sprowadzić do trzech znanych z tradycji literackiej słów: „kozak – koń – step”. Tego wątku raczej nie podejmuje Kuśniewicz, pojawia się natomiast często w *Słowach o nienawiści* folklor ukraiński, wiersze stylizowane na ludowe piosenki, świat prostych uczuć, przywiązanie do podstawowych wartości. W obu zbiorach można odnaleźć poetycką publicystykę, autorzy nie uciekają przed oceną historii, komentują decyzje polityków i wydarzenia, które w wieku XX zaważyły na polsko-ukraińskich stosunkach.

Słowa o nienawiści są starannie skomponowaną całością, od pierwszych do ostatnich wersów konsekwentnie jest budowany obraz „dziejowych burz”, ale także przekonanie o wzajemnych powiązaniach i bliskości skłóconych stron, oprócz tytułowych „słów o nienawiści” pojawiają się także liryczne wyznania miłości i przywiązania do Ukrainy.

Mottem tomu Kuśniewicza są słowa z oświadczenia Gromady Humań (organizacji utworzonej w 1836 roku, wchodzącej w skład Ludu Polskiego), w którym jest mowa o przymierzu z „ludnością Ukrainy”. Przywołane w ten sposób zostało zarówno braterstwo, jak i pamięć tragedii. Nazwa „Gromada Humań” nawiązuje do rzezi humańskiej z roku 1768, jednego z najkrwawszych wydarzeń koliszczyzny (antyszlacheckiego powstania chłopów ukraińskich pod wodzą Iwana Gonty i Maksyma Żeleźniaka). Poeta przypomina inicjatywę, której przyświecała idea „obmyć wspólną nienawiść”, „zmazać krwawe pamiętki”. Dążenie do braterstwa z narodem ukraińskim nie oznacza zamazywania czy zniekształcania historii. Poeta przypomina bolesne fakty po to, by oczyścić wzajemne stosunki, już w pierwszym utworze pojawia się następująca deklaracja:

⁵² Por. *** [„Z przekleństw, żalów, wzajemnych win...”], Son, s. 6 i J. Ł o b o d o w s k i: *Krypta na Wawelu*. W: I d e m: *Złota hramota...*, s. 163.

Z przekleństw, żalów, wzajemnych win
kamieniem upadło słowo,
rękawem ocieram z bratniej krwi
pieśni tej gorzkiej owoc.

***[„Z przekleństw, żalów, wzajemnych win...”];
Son. s. 5

Natomiast tom zamyka utwór *Mówię o Ukrainie*, który wraz z wierszem pierwszym tworzy klamrę kompozycyjną *Słów o nienawiści* (związek pomiędzy tymi tekstami podkreśla fakt, że jako jedyne w tomie, obok cytatu z oświadczenia Gromady Humań, zostały zapisane kursywą). Prolog i epilog stanowią teksty ukazujące zmagania z historią i z tradycją. Poeta podejmuje tematy kontrowersyjne i sporne, gdyż nie chce „nabierać wody w usta”:

Mówili: „Tego nie ruszaj”,
ale widzisz, zbrzydło do tej pory
wrywanie kart z kwitariusza
zapleśniałej narodowej historii.

Niejednemu nie w smak te wiersze
co nie uszanowały
ni narodowej dumy
ni narodowych nieszczęść.

Mówię o Ukrainie; Son, s. 61

W *Słowach o nienawiści* obok publicystycznego patosu i refleksji historycznej pojawiają się zwroty do czytelnika i do „siostry Ukrainy”, które ujawniają dialogiczny charakter tomu. Bezpośredniość tych zwrotów pozwala mieć nadzieję, że porozumienie jest możliwe:

Ale wciąż rośnie w górę
ciasta przyszłości zaczyn,
czas, kiedy powiemy: „Człowiek”,
a pomyślimy: „Bracie”.

[...]

Gdy rzucimy na śmietnik historii
przeszłości kalendarz stary,

Zajedziemy do siebie w gościnę
kuligiem stukonnych karet.

Mówię o Ukrainie; Son, s. 62

W tym wierszu pojednanie pomiędzy narodami pokazane zostało tak, jak gdyby chodziło o zgodę pomiędzy sąsiadami. Szczególnie ważne wydaje mi się „otwarcie dialogiczne” sugerowane przez bezpośrednie zwroty oraz słowa „człowiek” i „brat”. Mimo konfliktów w *Słowach o nienawiści* nie ma odmowy dialogu, wprost przeciwnie – poeta, rozpatrując trudne sprawy i „krzywdy wzajemne”, wychodzi na spotkanie drugiego. Historia ma w tym tomie „ludzki” wymiar, oznacza relacje pomiędzy narodami, ale przede wszystkim wkracza w biografie konkretnych osób, ma rys egzystencjalny.

Pomiędzy ramami zarysowanymi przez utwór pierwszy i ostatni rozgrywa się polsko-ukraiński dramat, który jest tragedią poszczególnych jednostek (znanych, jak arcybiskup Szeptycki, ale także anonimowych wiejskich chłopów). Kolejne wiersze pokazują obronę Lwowa w 1918 roku (*Semper fidelis*), narastanie konfliktów (*Noc*), ukraiński krajobraz (*Dniestr*), zabiegi polityczne, parcelację i kolonizację (*Polska ziemia*) i wreszcie wydarzenia roku 1939 (*Ukraiński rękaw*).

W *Słowach o nienawiści* dominuje publicystyka i historia, a także polityka⁵³, ale Ukraina jest tu również krainą literacką. Już w pierwszych utworach tego tomu pojawiają się charakterystyczne elementy romantycznej mitologii literackiej: lira, step, kurhany, dumka. Podobnie jak w najsłynniejszych utworach twórców romantycznej szkoły ukraińskiej, również w tomie Kuśniewicza obraz Ukrainy jest ambiwalentny, pełen sprzeczności i paradoksów. Ukochana ziemia jest rozśpiewana i żyzna, ale także okrutna i krwawa, sielanka przeradza się w tragedię, by za chwilę ponownie nabrać cech arkadyjskich:

Gdzie noce od kochania upalne,
A południa smagłe od żniw,

⁵³ J. Łobodowski widział w *Słowach o nienawiści* komunistyczną propagandę, „so-realistyczny kicz” – zob. P. G r a f: *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza*. Poznań 2005, s. 30–31.

Wargi ciepłe od czarnych malin
i zielonych, sianokośnych dni,
gdzie na pełni – księżyc jak w Bagdadzie,
a na nowiu – galop czarnych koni,
biją dzwony po białych monasterach
topór błyska w zaciśniętej dłoni.

Dniestr, Son, s. 42–43

Przestrzeń Ukrainy tworzą kontrasty, na tle sielskiej przyrody dokonywane są zbrodnie i mordy. Obok „epopei humanistycznej rzezi” i „panegiriku przeszłości sławnej” – a zatem polskiej tradycji, pojawia się „buntownik nadziewany na pal” i jego racje. W prologu pada deklaracja, że wysłuchane zostaną obie strony, winy wszak są „wzajemne”. Przestrzeń przedstawiana w wierszach z debiutanckiego tomu Kuśniewicza jest zarówno miejscem konfliktów historycznych, targów politycznych, jak i Ukrainą znaną z poezji romantycznych twórców jako polskie piekło i polski raj równocześnie. Liryczny obraz ukraińskiego pejzażu ukazuje *Dniestr*. W wierszu ujawnia się fascynacja dziką i gwałtowną przyrodą ukraińską:

Dniestr wpada nagle w jar.
Burzy się woda zielona
w roztańczony, śpiewający war
w cieniach wiązów i dębów pokłonach

Dniestr, Son, s. 29

Obrazy w tym tekście są malarskie, nasycone kolorami, zmysłowe. Pejzaż Podola został ukazany z poetycką wrażliwością zarówno na przyrodę, jak i na człowieka:

A dalej – równo jak na stole,
a dalej – za Dniestrem Podole.
Tam w miasteczkach cudotwórcy – rabini,
w Trembowli, w nadgranicznym Husiatynie,
tam w piątkowe wieczory żółte świece
chrabąszczami szumią w czarnej rzece.

Dniestr, Son, s. 30

Równolegle z opisem przyrody ukraińskiej przedstawiany jest świat kultury. Kuśniewicza fascynuje wielokulturowość ziem zamieszkiwanych przez Ukraińców, Polaków, Niemców i Żydów. Apokaliptycznym wizjom walk, sporów politycznych z innych utworów zamieszczonych w *Słowach o nienawiści* przeciwstawiony został w *Dniestrze* sielankowy obraz kresowej wspólnoty. Poeta zwraca uwagę na detale (żydowskie dziewczyny mają bransolety, nausznice z bursztynów, warkocze w „czarne węże posplatane”, popadają to „mołodycia”, a paroch „gada mudro, chytró”). Stylizacja na język ukraiński przemienia wiersz w ludową piosenkę, nadaje mu kołomyjkowy rytm. Przestrzeń pokazana jest przez pryzmat folkloru, zabawy, flirtu:

Nie ma nocy jak te noce
w dniestrowej dolinie,
i miłości nigdzie nie ma
jak na Ukrainie

I księżycą także nie ma,
tylko ten jedyny,
co złotym korowajem
nad Podolem płynie.

Dniestr, Son, s. 35–36

Jednak w baśniowy obraz nieujarzmionej rzeki wkracza historia:

Dniestr jest dziki i nieurodzajny,
ale piękny hajdamacką, mołojeką urodą,
Dniestr jest wolny, nieujarzmiony, bezpański,
fale wichrzy mu wysoki, czarnomorski wiatr.

Dniestr, Son, s. 39

Historia przemienia baśniową okolicę w „ziemię płomienną i gniewną”. Pamięć podsuwa obrazy, których nie można zapomnieć, mieszają się słowa:

Niesie woda dniestrowa pieśń o urodzaju
miłości i nienawiści.

Dniestr, Son, s. 43

Kolejny utwór – *Polska ziemia* groteskowo przedstawia błędy polityków i zwykłych ludzi popełniane w dwudziestoleciu międzywojennym w stosunku do Ukraińców (niesprawiedliwe traktowanie, brak tolerancji dla odmienności religijnej i kulturowej, odmawianie prawa do edukacji, parcelację – która oznacza „ziemia tylko polskim chłopom”, budowę „polskiego muru” itp.)⁵⁴. W tym utworze przeważają obrazy konfliktów i pogromów, Ukraina jest ziemią mogił. Rozpędzone (podobnie jak w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego) koło nienawiści wywołuje agresję i akcje odwetowe. Zderzenie racji dwóch stron wyraźnie widać w następującym fragmencie:

– Szcze ne wmerła Ukraina,
ale szecznać musi,
pokażemy my wam, chamy,
porządek na Rusi!

Wsi spokojna, wsi wesola,
dobrze ty spamiętasz
proporczyki kolorowe,
zatańczymy cmentarz

Polska ziemia; Son, s. 56

W pierwszej strofie przywołane są słowa pieśni, która w czasie panowania władzy sowieckiej na Ukrainie była zakazana, a od roku 1992 stała się hymnem Ukrainy. Natomiast w drugiej przypomniany został utwór Jana Kochanowskiego – pochwała sielskiego życia na wsi. Oba nawiązania mają ironiczny charakter, obrazują złudzenia jednej i drugiej strony, zacierzewienie w nienawiści. *Słowa o nienawiści* pokazują także Ukrainę widzianą w sposób stereotypowy:

Trzeba męstwo Europie pokazać,
młode życie na ołtarz złożyć,
zakołysał się lwowski Alkazar,
polska boja w ukraińskim morzu.

Semper fidelis; Son, s. 15

⁵⁴ Por. A. Chojnowski: *Ukraina*. Warszawa 1997, s. 80.

Zdaniem Doroty Sapy, „polska wyspa” oznaczać może samotność, obcość, osaczenie, dystans lub inność, z kolei „ukraińskie morze” jest postrzegane jako: zagrożenie, nieważne tło lub przychylne dopełnienie współtłnienia⁵⁵. Przywoływanie „polskiej wyspy” i „ukraińskiego morza” to przede wszystkim pytanie o relacje pomiędzy polskością a ukraińskością. Poemat Kuśniewicza nie rozstrzyga problemu, ale ukazuje go z punktu widzenia jednostki uwikłanej w historię. Obrona Lwowa jest pokazana przez pryzmat „studencika”, który „pierwszy raz wystrzelił w człowieka i ten strzał na zawsze spamięta”, a także z perspektywy młodej dziewczyny. Indywidualna tragedia, przerażające obrazy walk bratobójczych pochłaniających bezwzględnie życie młodych ludzi nie są elementem legendy, lecz tragedią konkretnych osób: „Płytko poległych się grzebie, pośpiesznie, partacką orką” (*Semper fidelis*; Son, s. 17). Poeta przypomina także mniej znany fakt, że po obronie (22–24 listopada 1919 roku) dokonano pogromu w dzielnicy żydowskiej we Lwowie⁵⁶. To kolejny element odkłamywania historii:

Ranek zwycięstwa
ostry jak metal,
chorągwi w metalu szum.
Ruszył
na domy getta
upojony, zwycięski tłum.

Semper fidelis; Son, s. 17

Kuśniewicz pokazuje niejednoznaczne dzieje, historię widzianą przez pryzmat „Ruchli z bachorem na rękę”, która „z trzeciego piętra w dym”, czy wyrzuconego przez balkon na trotuar „parcha” (Son, s. 18). Obok zwycięstwa jest także wstyd, krzywda, nienawiść. Wiersz *Semper fidelis* rozpoczyna pełne ironii oskarżenie pod adresem polityków. Gorzkie słowa są wyrazem rozczarowania, brzmi w nich sceptycyzm i nieufność. Wojna polsko-ukraińska w Galicji Wschodniej jest postrzegana z perspektywy kogoś, kto nie ufa hasłom o „przedmurzu

⁵⁵ D. Sapa: *Miedzy polską wyspą a ukraińskim morzem. Kresy południowo-wschodnie w polskiej prozie 1918–1988*. Kraków 1998, s. 6–7.

⁵⁶ A. Chojnowski: *Ukraina...*, s. 49.

cywilizacji” czy „polskiej racji stanu”, kogoś, kto Ukrainę zna z autopcji, a nie z wizji roztaczanych przez polityków. W tym utworze został sformułowany cały katalog krzywd. Historia to czas wyrównywania rachunków, nieodwracalnych wydarzeń i zniszczenia. W poemacie światło pada na prostych ludzi, którzy osobiście odczuwają historię. „Bezimienni, zapomniani i niemi” walczący po obu stronach są nazwani „solą ziemi”. Poetycki obraz konfliktu polsko-ukraińskiego 1918–1919, jaki w *Semper fidelis* przedstawia Kuśniewicz, nie odbiega od sądów formułowanych przez współczesnych historyków, np. Władysław Serczyk pisze, że ta wojna wprawdzie przyniosła Polsce sukces militarny, ale w świadomości zarówno Polaków, jak i Ukraińców pojawiły się nowe rany i urazy, a w działaniu niechęć, a nawet – „nieukrywana nienawiść”⁵⁷. Kuśniewicz ukazuje gniew, krzywdy, niszczycielską siłę zadawnionych urazów, która sprawia, że „płoną krwawe słowa”. W poemacie o stosunkach polsko-ukraińskich sprzeczne emocje ujawniają się na poziomie języka – w słowach jest nienawiść, ale są one przywoływane z miłości po to, by oczyścić wzajemne stosunki. Przestrzeń naznaczona krwią staje się sceną, na której rozgrywa się dramat poszczególnych osób, jest miejscem nienawiści, ziemią kontrastów, błogosławioną i przeklętą zarazem:

A dalej, a dalej równina,
po horyzont cała w pasiekach i sadach,
Podole – ziemia błogosławiona,
nad nią sierp księżycy – zagłada.
Podole – ziemia wytęskniona,
dumka o stepowym sokole,
Podole – ziemia przeklęta,
kołysanka o wiekowej niedoli.

Noc; Son, s. 27

Przedstawiając pejzaż Podola, poeta zwraca uwagę na mieszkających tu ludzi, pisze o dziewczynie „chmurnookiej” i „czarnobrewej” pochyłonej nad kolebką oraz mężczyźnie przy stole, który „zapałkę na czworo dzieli”. Oprócz lirycznych obrazów piękna okolicy pojawiają się infor-

⁵⁷ W.A. S e r c z y k: *Historia Ukrainy*. Wrocław 2001, s. 285.

macje o biedzie mieszkańców i narastającej nienawiści. W kolejnym tekście zamieszczonym w *Słowach o nienawiści* dominuje gorzka ironia. *Polska ziemia* przedstawia Ukrainę jako przestrzeń konfliktów i pogromów, ziemię mogił. Zderzenie zaciekłości i nienawiści dwóch stron przyczynia się do tego, że „Z trzaskiem od polskiego kontusza, odpruł się ukraiński rękaw” (*Ukraiński rękaw*; Son, s. 58). Wydarzenia września 1939 roku, „Polska wyprzedana na raty”, obraz szosy w Zaleszczykach i Bandera zaciągający warty kończą tom Kuśniewicza. Do „dziejowych burz” powrócił pisarz w pierwszej części *Stref*.

Fotografia, biurko i kolczyki – o *Strefach*

Leszek Bugajski zauważył, że:

Strefy Andrzeja Kuśniewicza są najwybitniejszą powieścią tego pisarza. Wyższe oceny krytyków i czytelników zyskał wcześniej *Król Obojga Sycylii*, później chociażby *Lekcja martwego języka*. Jednak *Strefy* zajmują szczególne miejsce w twórczości Kuśniewicza i chyba się nie pomyłę, jeśli określe je jako jego najważniejszą książkę mimo wszystkich zastrzeżeń, jakie sformułowano wobec jej budowy, stylistycznej zmienności i różnorodności językowej. Wtedy, przed kilkunastoma laty, wydawało się to większości czytelników pogwałceniem zasad poprawnego opowiadania, książkę oceniano jako chaotyczną, przełamaną wewnątrz, ale jednocześnie czytano ją z wielkim zainteresowaniem, dyskutowano o niej, pisano recenzje [...] ⁵⁸.

Rzeczywiście, ta powieść Andrzeja Kuśniewicza spotkała się z wieloma zarzutami, ale także cieszyła się dużym zainteresowaniem. O jej skomplikowanej recepcji świadczy fakt, że choć została wydana w kraju, to jednak docenili ją czytelnicy na emigracji – słuchacze Radia

⁵⁸ L. Bugajski: *Strefy ludzkiego życia*. W: *Lektury licealisty. Szkice*. Red. W. Pykosz, L. Bugajski. Wrocław-Warszawa-Kraków 1986, s. 131.

Wolna Europa przyznali jej tytuł książki roku. Myślę też, że ta książka z perspektywy czasu, który upłynął od momentu jej publikacji, wydaje się coraz ciekawsza, gdyż jest świadectwem wyjątkowych wydarzeń historycznych i doświadczeń, pokazuje charakterystyczne cechy pisarstwa Kuśniewicza, a także wprowadza w nostalgiczny świat małych ojczyzn – wspólnot kresowych. Warto zauważyć, że *Strefy* wyprzedziły modę na tematykę kresową w literaturze krajowej. W tym utworze Kuśniewicza dawne ziemie wschodnie Rzeczypospolitej są opisywane z nostalgią i sentymentem, a równocześnie jest to utwór przedstawiający problemy współczesne, polityczne⁵⁹. *Strefy* – moim zdaniem – są ważną książką, gdyż pokazują różne spotkania i ich znaczenie. Mimo, że punktem wyjścia najważniejszych wątków jest **rozstanie** (z przyjaciółmi z młodości, z rodzinnymi stronami), to jednak właśnie **spotkanie** wysuwa się na plan pierwszy (z innością, z odmienną kulturą, wreszcie z „inną” – kobietą, z innymi doświadczeniami). Splot rozstań i spotkań stanowi punkt odniesienia dla przedstawianej w tej książce rzeczywistości PRL-owskiej schyłku lat sześćdziesiątych, ale także wywołuje refleksję o charakterze bardziej ogólnym. Myślę, że właśnie w *Strefach* szczególnie wyraźnie zbliża się ona do filozofii dialogu. W powieści nieustannie pojawiają się kategorie znane z pism Bubera takie, jak: „ja”, „ty”, „my”, „oni”, a ukazywane spotkania można uznać za „wydarzenia”, które zmieniają uczestników i mają wpływ na ich życie. W powieści obok spotkań przedmiotem obserwacji jest także brak i niemożliwość porozumienia, nawiązania prawdziwego dialogu prowadzącego do „doświadczenia” drugiego.

Największe zastrzeżenia krytyków budziła kompozycja utworu Kuśniewicza. Powieść została podzielona na trzy „strefy”. W części centralnej, ukazującej losy jednego z bohaterów – Olka Bogaczewicza, w latach 1949–1956, ujawnia się rozrachunkowy charakter tego utworu. W tej „strefie”, zatytułowanej *Skansen*, „polski październik” został ukazany jedynie w tle i z punktu widzenia bohatera niezaangażowanego. Olek dopiero wrócił do kraju, zamieszkał w Warszawie i próbuje

⁵⁹ Z. Jarosiński sytuuje ten utwór Kuśniewicza w ramach prozy rozrachunkowej, która po 1956 roku nawiązywała do dyskusji październikowych. I d e m: *Literatura lat 1945–1975*. Warszawa 1996, s. 126.

zrozumieć otaczającą go rzeczywistość, porównując ją ze światem zapamiętanym z dzieciństwa, który został przedstawiony w „strefie” pierwszej zatytułowanej *Znaki zodiaku*. W tej części w centrum uwagi jest Żydaczów – miasteczko w Galicji Wschodniej i zamieszkująca go wielonarodowa wspólnota. W powieści zostały zarysowane losy mieszkańców „Stron Pierwszych” – od początku wieku XX, przez dwudziestolecie międzywojenne, aż po drugą wojnę światową. W „strefie” trzeciej – *Egzorcyzmach* miejscem akcji jest Warszawa w roku 1966, tuż przed Kongresem Kultury. Części różnią się od siebie do tego stopnia, że krytycy zarzucali powieści niespójność. Jednak – jak sądzę – taka różnorodność jest zabiegiem celowym, który pozwala zarysować szeroką panoramę czasową i przestrzenną. Odmienność stylistyczna poszczególnych „stref” pokazuje różnice pomiędzy przedstawianymi okresami, ale także ukazany w każdej z nich problemami. Różnorodna jest także narracja oraz konwencje, do których odwołują się części tego utworu. Najbardziej rozbudowane *Znaki zodiaku* przypominają powieści inicjacyjne, ale także utwory wspomnieniowe. Nostalgii tu jednak niewiele, choć bez trudu można wskazać fragmenty liryczne, to jednak przeważa w tej części żartobliwy dystans do samego siebie, ale także przywiązanie do opisywanych stron. W następnej „strefie” dominuje groteska. W *Skansenie* imitowany jest schemat powieści produkcyjnej (miejsce akcji to zakład pracy – spółdzielnia, do której trafił Olek, przedstawiane są stosunki między pracownikami, wzajemne podejrzania, szukanie „wroga”, awanse i degradacje). Nawiązanie do konwencji literatury socrealistycznej oddaje atmosferę opisywanych czasów – lat pięćdziesiątych⁶⁰. Tytuł tej części sugeruje, że jest to socrealizm *à rebours* – *Skansen* ukazuje pełne ironii obrazy biurokracji, zastraszenia jednostek, podsłuchów, donosicielstwa, a także zawiera uwagi na temat języka tamtych czasów (nowomowa, slogany, czytanie

⁶⁰ Na temat literatury socrealistycznej piszą m.in.: M. G ł o w i ń s k i: *Rytuał i demagogia*. Warszawa 1992; Z. J a r o s i ń s k i: *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa 1999; Z. Ł a p i ń s k i: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londyn 1988; J. S m u l s k i: *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*. Toruń 2002; W. T o m a s i k: *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*. Wrocław 1988; W. T o m a s i k: *Słowo o socrealizmie*. Bydgoszcz 1991.

„między słowami”). Ta część zatem odzwierciedla „okres błędów i wypaczeń”. W „strefie” ostatniej natomiast przywoływana jest konwencja romansowa, ale także sporo tu groteski, a odwołanie do utworu Gałczyńskiego (*Kolczyki Izoldy*) wprowadza atmosferę buffo. Równocześnie *Egzorcyzmy* mają wymowę tragiczną – ze względu na nawiązanie do bolesnej historii Armii Krajowej i powstania warszawskiego. Całość kończy rodzaj podsumowania, krótki epilog – *Równina spokojnego słońca*. Choć rzeczywiście poszczególne części książki znacznie różnią się od siebie, to jednak wyraźne są w każdej z nich sygnały kompozycyjne, fabularne, narracyjne, które sprawiają, że tworzą one spójną (mimo wszystko) i logiczną całość. Tym, co łączy odmienne fragmenty, są właśnie spotkania, dialogi, a także problem prawdy. Przez spotkania jest poszukiwana prawda o czasach i ludziach. W pierwszej części z mozaiki postaci, narodowości, losów wyłania się „prawda syntetyczna” – prawda pogranicza. Losy Olka Bogaczewicza w części drugiej obrazują zderzenie z „prawdą oficjalną”, narzucaną, propagandową. W części trzeciej bohater poszukuje prawdy historycznej o powstaniu warszawskim, spotkanie z dziewczyną walczącą w Warszawie ukazuje natomiast „prawdę subiektywną”. Ważnymi symbolami w poszczególnych częściach stają się: fotografia, biurko i kolczyki.

Część pierwsza przedstawia spotkania przyjaciół w krainie dzieciństwa – opisywane z perspektywy czasu. Ta „strefa” jest spotkaniem z rzeczywistością minioną. Przeszłość powraca we wspomnieniach wywoływanych przez rozmowy z dawnymi znajomymi, listy od przyjaciół czy poczucie samotności, wyobcowania w otaczającym świecie. Obok „pamięci mimowolnej”, dla której „literackim arcywzorem” stała się Proustowska magdalenka, w *Strefach* pojawia się „pamięć widząca”, której „potężnym sprzymierzeńcem” jest fotografia⁶¹. Andrzej Kuśniewicz często w swojej prozie przywołuje fotografie, a także ujęcia filmowe; wiążą się one zazwyczaj z pamięcią, przeszłością, nostalgią

⁶¹ O „pamięci mimowolnej” i „pamięci widzącej” pisze M. Zaleski: *Świat powtórzony*. W: I d e m: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 11–68. Badacz zalicza Kuśniewicza do „pisarzy-memorialistów”, odwołujących się do sprzęgniętej z wyobraźnią pamięci wizualnej, ejdetycznej. Ibidem, s. 40.

i melancholią⁶². Przywoływane we wspomnieniach kadry stanowią świadectwo dawnego świata i nieistniejącej już wspólnoty, a także odgrywają istotną rolę w biografii poszczególnych bohaterów:

Gdy obecnie, po latach, ten i ów spoza innych już horyzontów zajrzy w pamięć jak do ciemnej studni, gdy jego wzrok przywyknie do ciemności i zacznie rozróżniać twarze i postacie, cofając się tym samym w tamten czas i tamten nie istniejący już świat, może z łatwością w niewielkim lustrze wody ustawić obok siebie i twarze, i ręce, i resztki korpusów, a nawet i części ubiorów, formując coś w rodzaju zbiorowej fotografii, jakie rokrocznie fundują sobie klasy maturalne na wieczną wspólną szkoły pamiątkę.

S, s. 47

Na zbiorowej fotografii symbolicznie spotykają się bohaterowie: Olek Bogaczewicz, Gustek Ostroróg, Jewhen Łuczko, jego brat Włodek i siostra Ołena, Salo Grynszpan, Konrad Richter i inni. Fotografia jest wspólna, ale także staje się początkiem indywidualnych historii. Przede wszystkim wiąże się ona z pamięcią, a wspomnienia

⁶² Motyw fotografii przyjaciela i fotomontażu odgrywa istotną rolę w powieści *W drodze do Koryntu*, zdjęcia i filmowe ujęcia odnalazć można także w *Nawróceniu*, *Mieszaninach obyczajowych* i innych utworach Kuśniewicza. Rolę „starych fotografii” podkreśla pisarz w wypowiedzi zatytułowanej *Pamięć melodii, słów i krajobrazów* zamieszczonej na łamach „Znaku” 1987, nr 11–12, s. 171. T. Błażejowski pisze o „fotomontażach pamięci” w prozie autora *Stanu nieważkości*: „Kuśniewiczowskie imitacje fotografii są – jak każda rekonstrukcja – domniemywaniem istoty zdarzeń i rzeczy, buzeniem ich koherencji i ponownym układaniem, poszukiwaniem wyjaśnień i motywacji. Naśladować przeszłość, wzbogacać ją o walor nostalgicznej wzniosłości [...]”. T. B ł a ż e w s k i: *Pamięć, fotografia, mimesis*. W: I d e m: *Historiozofia retoryczna. Formy paraboliczne i apokryficzne w polskiej prozie współczesnej*. Łódź 2002, s. 301. Anna Łebkowska twierdzi, że w pisarstwie Kuśniewicza fotografia „współgra” z głównymi strategiami narracyjnymi: „Wśród nich prym zazwyczaj wiodzie zasada *enumeratio*, połączona z ustawicznym odświeżaniem mechanizmów przekraczania granicy między teraźniejszością a przeszłością. Efektowi temu służy m.in. nawarstwienie metafor wizualnych (klisza, film, szyba itp.). Owo przywoływanie przeszłości odbywać się może np. za pomocą opisu budowanego na kształt właśnie fotografii. Mechanizmy jej odbioru utożsamione wówczas zostają z zasadami ewokowania przez pamięć tego, co minione”. A. Ł e b k o w s k a: *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. B a l b u s, A. H e j m e j, J. N i e d ź w i e d ź. Kraków 2004, s. 120.

sprawiają, że niektóre uwiecznione na zdjęciu postacie są „jak żywe”, inne pozostają jedynie „papierowe”:

Niektóre z **twarzy** (a także i części postaci) natychmiast ożywiają się, zaczynają się mizdrzyć, przybierać sztuczne grymasy i przy-
milne lub złośliwie ironiczne uśmiechy, inne natomiast pozostają
nieruchome i martwe. Są i takie, które szybko nikną spłoszone,
pozostawiając na kartonie wspólnego „*panneau*” puste obrysy
sylwetek, jakie niegdyś tam tkwiły, gdy jeszcze inne tak dalece
zdematerializują się, że nawet sylwetek ich nie będziemy sobie
mogli uzmysłwić. Gdy ani ich imion, ani nazwisk sobie nie
przypomnimy, pozostaje jedyny sposób na uzupełnienie luk: wsta-
wić liczby porządkowe. Było nas dwudziestu czterech, brakuje
siedmiu: od jednego do siedem. Byli, nie ma. Trudno. Pozostaną
owalne ramki, w których niegdyś tkwili, obwiedzione secesyjnym
wzorem, ornamentem barwy czekolady, w jakim gustował nasz
nadworny szkolny fotograf z miasta Stryja. Los, jaki spotkał część
postaci tkwiących w owalach ramek naszego „*panneau*”, mógłby
wpłynąć na decyzję, którą musimy jednak uznać za niestuszną: *de*
mortuis.

S, s. 47–48; podkr. – E.D.

Fotografia to egzystencja zatrzymana na chwilę, utrwalona w pozie
ułożonej starannie przez fotografa, w pamięci rozpada się na fragmen-
ty. Polskie tłumaczenie głośnej książki Rolanda Barthes’a poświęconej
fotografii zostało opatrzone tytułem *Światło obrazu*⁶³. Zdjęcie oświetla
egzystencję, jak pisze tłumacz Jacek Trznadel:

To właśnie w Fotografii kulturowy „zakaz dotykania przedmiotów
bezpośrednio” (Leśmian) może być zdjęty, unieważniony, choć
i Fotografię kultura współczesna usiłuje przemienić w „Ikoneę”.
I właśnie na przykładzie Fotografii pojawia się u Barthes’a próba
rehabilitacji wiecznych – choć artykułowanych zawsze konkretnie,
kulturowo, postaw i uczuć egzystencjalnych, do których dostęp
został zniszczony przez nieautentyczne pośrednictwa. Barthes po-
stuluje powrót do pisanych z dużej litery postaw czy odczuć, jak

⁶³ R. B a r t h e s: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. T r z n a d e l. War-
szawa 1996.

Dobro, Sprawiedliwość, Jedność, w świecie, w którym zatarto podstawowe sprawy egzystencji: Śmierć, Miłość i Nienawiść⁶⁴.

Wokół śmierci, miłości i nienawiści koncentrują się wspomnienia przedstawione w *Znakach zodiaku*. Fotografia oznacza borykanie się ze śmiercią – ukazuje świat, którego już nie ma. Taki charakter ma także pierwsza część *Stref* – jest śladem nieistniejącej wspólnoty. Używając określeń zaproponowanych przez Barthes'a, można powiedzieć, że przedstawiona na zbiorowym zdjęciu grupa to *studium*. *Punctum*, a więc tym, co nas dotyka, rani lub porusza są poszczególne postacie, detale, które skrzętnie wydobywa w swej prozie Kuśniewicz:

Niektóre z tych okienek ukazują sylwetki zwierząt domowych: koguta, kocura, kury, cielęcica lub gęsi. Inne ulegają pod wpływem naszego baczego wpatrywania się stopniowej, narastającej dekompozycji: komuś zostaje z dłoni, którą wetknął w ramki zdjęcia, wyłącznie wielki palec, nagle w swej jedyności, szczątkowości dorastający do wartości symbolu (*pars pro toto*) – dwuznaczny, olbrzymieje bowiem, a olbrzymieje dlatego, iż tak usilnie go oglądamy, dziwiąc się jednocześnie. Z kogoś innego widzimy tylko ucho woskowe i przeświecające, czerwone po brzegach, żyłkowane na płaszczyznach muszli, lśniące, gołe i żywe mimo iż tak samotne.

S, s. 48–49

Zbiorowa fotografia ukazuje wspólnotę, jest obrazem wielu spotkań na różnych płaszczyznach („ja” – „ty”, „ja” – „on”; Polak – Ukrainiec, Żyd, Niemiec; mężczyzna – kobieta). Początkiem spotkań paradoksalnie stało się wojenne rozstanie. Żaden z przyjaciół nie został w rodzinnych stronach, Olek Bogaczewicz po wojnie był na Zachodzie, a potem w 1949 roku przyjechał do Warszawy, której (jak wielokrotnie podkreśla) właściwie nie znał. Salo Grynszpan po wojnie jest doktorem Grinsem w Worcester, Connecticut w USA, Gustaw Ostroróg w Johannesburgu organizuje polowania dla bogaczy, Ołena Łuczko i Konrad Richter zginęli w czasie wojny. Mimo rozproszenia bohaterów pozo-

⁶⁴ J. Trznadel: *Spojrzyć na Eurydykę*. W: I d e m: *Spojrzyć na Eurydykę. Szkice literackie*. Kraków 2003, s. 346–347.

stała wspólnota wspomnień, gwarantująca kontakt „ponad Europą i Morzem Śródziemnym, nad Maghrebem i nad interiorom czarnej Afryki” (S, s. 10):

Patrzymy na siebie: Ty i Ja. I On, i Ona. I inni. **My wszyscy.** Atlantyk wydaje się w tej chwili gładki jak powierzchnia globusa, jak wielka kula rtęci. Panna Wiktoria, klucznica w Suchodole, w Yoknapatawha, upuściła termometr i potoczyły się po parkiecie takie właśnie atlantyckie kulki.

S, s. 18; podkr. – E.D.

Następuje tu „przemiana w stronę takózsamości”, o której pisze Józef Tischner, że biegnie „po linii Ja – Ty – On – My”⁶⁵. Oznacza to poznanie własnej tożsamości, ale także dostrzeżenie podobieństwa bliskości, inny jest różny, ale nie obcy jest „takózsamy”. Jerzy Jarzębski pisze o narracji w powieści Kuśniewicza:

[...] *Strefy* są jedną z niewielu książek, w których główną, wyjściową formą gramatyczną wypowiedzi narracyjnej jest 1. osoba liczby mnogiej. Owo „my” zostaje natychmiast rozszyfrowane jako: ja + ty + on⁶⁶.

Zdaniem tego badacza, istota pomysłu Kuśniewicza polega na tym, że czyni on podmiotem narracji „świadomość kolektywną” – grupę przyjaciół z dzieciństwa, taka narracja ma „postać dialogu”, który:

[...] toczy się – jak to bywa najczęściej w powieściach – na odrębnej płaszczyźnie czasowej, tzn. ów dialog nie daje się umiejscowić w stosunku do czasu akcji inaczej, jak w najogólniejszych zarysach, a już w „świecie przedstawionym” utworu nie ma nań w ogóle miejsca, brak bowiem bezpośredniego kontaktu pomiędzy rozrzuconymi po różnych kontynentach przyjaciółmi, dialog ów toczy się więc w jakiejś idealnej czasoprzestrzeni przypomi-

⁶⁵ J. Tischner: *Inny*. „Znak” 2004, nr 1, s. 22.

⁶⁶ J. Jarzębski: *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* W: I d e m: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984, s. 374.

nającej czasoprzestrzeń narracji w tradycyjnie skonstruowanej powieści⁶⁷.

W *Znakach zodiaku* ukazana została wspólnota, jednak równocześnie w centrum uwagi znajduje się kształtowanie się tożsamości poszczególnych grup i jednostek. W tej części przedstawiane są dzieje miejscowych rodów, a przytaczane w tekście „karty ewidencyjne” zawierają genealogie i informacje na temat losów poszczególnych bohaterów. Dojrzewanie oznacza wyodrębnianie się jednostek, historia i polityka są splotem racji poszczególnych stron. Codzienne sytuacje uświadamiają zarówno to, co wspólne, jak i to, co oddzielne:

Gustek zeskoczył, podszedł do parobków, coś do nich mówił po ukraińsku, wszyscy umieliśmy od dziecka po ukraińsku, kraj był od wieków siedliskiem ludności mieszanej.

S, s. 62

„Rzecz w tym, że nie można było wszystkiego przewidzieć, a po głębszym zastanowieniu – nic lub prawie nic. Odgadnąć, kim kto się nagle stanie. Co wynika z wymieszania postaci związanych wspólną terytorium i wspólną historią. Z tego najszerzej pojętego My – a więc pejzażu, szumu traw na ogromnych łąkach, smaku owoców i śpiewu słowików, którego słuchaliśmy wspólnie – z tej wspólnoty wiążącej, lecz i dzielącej w jakiś sposób, nad której strukturą, charakterem i cechami od dawna się zastanawiam. Co z niej wyniknie? Człowiek? Człowiek to brzmi dumnie, lecz niewiele oznacza...”

S, s. 138–139

Oprócz tego, co wspólne (miejsce, czas, przeżycia, doświadczenia) w *Znakach zodiaku* ważne są także różnice. Inność jest przedmiotem rozmów, dyskusji, refleksji. Dzięki odmiennym racjom możliwe są spotkania, ale także bywają one początkiem konfliktów. Pogranicze uświadamia konieczność dostrzegania „innego” i uwzględniania jego stanowiska. Różnorodność i odmienność staje się swego rodzaju lustrem, w którym można dostrzec to, co swojskie:

⁶⁷ Ibidem, s. 375–376.

Patrzyliśmy na siebie w tej szybie lustrzanej, ja i on, prawie jak dawniej, za najlepszych naszych czasów, pamiętacie, przecież to ja właśnie wiodłem z nim zasadnicze polityczno-historyczne rozmowy, a ciebie to nudziło, was to nie interesowało, a mnie korciły te przeciwstawne racje, które – bywało – stawały się chwilami racją wspólną, odczuwałem radość, że jednak potrafię, wbrew własnemu wpajaniem od dziecka i zakreślonym pojęciom, uznać obiektywnie jego stanowisko, a zatem jakby wydzwignąć się ponad strefę słynnej krowy murzyńskiej.

S, s. 66

W prozie Kuśniewicza często przywoływana jest „krowa Kalego”, czyli kierowanie się jedynie własnym interesem. Pogranicze oznacza natomiast zderzenie skrajności, racji przeciwstawnych, które również trzeba mieć na uwadze. W *Strefach* obraz pogranicza daleki jest od obrazu idealnego. Z jednej strony pisarz pokazuje izolację osadników niemieckich, którzy nie integrowali się z otoczeniem, z drugiej – nacjonalizm ukraiński, a także złudzenia polskiej polityki („Rzeczpospolita Trojga Narodów”; S, s. 126), błędy popełniane wobec mniejszości narodowych. Symbolicznie rozpad wspólnoty ukazuje odchodzenie Włodka Łuczko ze zbiorowej fotografii:

Włodek Łuczko, brat Genka i Ołeny, po prostu odwraca się do nas plecami i spokojnie odchodzi. Nie sposób obecnie widzieć go inaczej niż szerniałego i z brodą, domyśloną, gdyż oglądamy naszego byłego kolegę od strony pleców, wręcz w akcji odchodzenia od nas, oddalania się dziwimy się, skąd ten zarost, skoro w naszej wspólnej pamięci brody nie nosił. Oto elementy odpadania od wspólnoty: oprawka okularów, obcas, broda na wychudłej twarzy, czasami oczy, brwi lub gest ręki wkładanej pospiesznie do tylnej kieszeni spodni ruchem znanym nam aż za dobrze z pewnego okresu. Ta dekompozycja potwierdza tylko fakt tworzenia się za kartonem wspólnego zdjęcia jakichś innych wspólnot, w których my już nie uczestniczymy mimo najlepszej woli obiektywnej oceny zjawisk.

S, s. 49

„Dekompozycja” fotografii ukazuje trudności w porozumieniu. Oddala historia – tuż po wojnie, gdy Olek spotyka się z Jewhenem w Mona-

chium, nie potrafia rozmawiać, bo nawet słowa dzielą, pojawia się dystans, dawni przyjaciele teraz są sobie obcy:

Powiedziałem, żeby przerwać milczenie, a odejść nie potrafiłem: – Widziałem pańskiego brata wczoraj. Był, o ile wiem, w bandach UPA w Bieszczadach. – A on, patrząc mi wciąż w oczy, powiedział cicho, lecz dobitnie, bez złości, tylko z jakimś pobłażliwym, obraźliwym dla mnie odcieniem głosu: – W bandach? – Wtedy, spuszczać głowę pod pozorem poszukiwania papierosów w kieszeni marynarki, straciłem go na moment z oczu.

S, s. 67

Zakłopotanie bohatera świadczy, jak trudno zrozumieć drugą stronę. Krzywdy nawzajem sobie wyrządzane przez bliskich bołą najbardziej. Historia Ukraińskiej Powstańczej Armii do dziś budzi spory, kontrowersje. Prawdę o pograniczu w powieści Kuśniewicza uzupełniają informacje o bratobójczych walkach, pogromach i zrujnowanych gniazdach rodzinnych. Dużo miejsca w *Strefach* poświęca pisarz zagładzie Żydów, z której ocaleli Dorka Rubin (Thea Grins) i Salo Grynspan (doktor Grins). Tragiczny jest fakt, że oprawcami często okazywali się członkowie dawnej wspólnoty – „wszyscy prawie znajomi, mówiliśmy niejednemu po imieniu” (S, s. 108).

Znaki zodiaku są pożegnaniem z dawną wspólnotą, która jednak tak jak tytułowe znaki zodiaku (według tych, którzy wierzą w horoskopy) determinuje charakter i osobowość ludzi. Jej ślady noszą w sobie wszyscy bohaterowie, choć czasami chcą się tego pozbyć jak ciężącego bagażu (S, s. 37).

Nieuchronność procesu rozpadu wspólnoty, ale także jej wartość podkreśla zakończenie tej części:

[...] i odeszliśmy wspólnie znad naszej wspólnej jeszcze rzeki, ostatni raz tak we wspólnocie niczym nie zmaconej, ostatni raz jednomyślni i jednolici w naszym Wspólnym Południu, zjednoczeni w upale sennego lata pełnego szuwarów i motyli, pachnącego mietlicą, miętą i koprem, w jednakim ruchu i jednakim geście złączeni – wszyscy, ilu nas wtedy było – [...].

S, s. 233–234

Kończący tę „strefę” obraz przedstawiający bohaterów nad rzeką, przypomina fotografię rodzinną (S, s. 234), która ma zaświadczać o istnieniu wspólnoty, przywoływać rzeczywistość, której już nie ma. Podobnie jak wdzięcznie upozowana grupa rozchodzi się w chwilę po zrobieniu zdjęcia, tak również rozpraszają się dawne złudzenia i dziecięce przekonanie o niezmienności świata. W *Strefach* jednak ta (w gruncie rzeczy niepełna i nietrwała) wspólnota jest wartością – bohater dochodzi do wniosku, że „Bogacąc się, ubożjemy. Tracimy coś zawsze. Tak i ja. I ty również jesteś ubogi jak mysz kościelna” (S, s. 28). Jerzy Jarzębski zauważa:

Jak się więc zdaje, Kuśniewicz traktuje „ja” jako pochodną „podmiotu zbiorowego”, który wytwarza się w dzieciństwie w grupie rówieśników razem poznających świat – i kształtujących własne indywidualności w życiu kolektywnym. Ten „podmiot zbiorowy” jest pierwotniejszy, bardziej elementarny i jak gdyby bardziej wiarygodny dla „podmiotu indywidualnego. Przebiecie sobie drogi do tego dialogowego „my” jest jedynym lekarstwem na zachowanie tożsamości, a jednocześnie próbą udowodnienia tezy, że świat daje się opisać tylko z perspektywy jakiegoś dialogu doświadczeń⁶⁸.

„Strefa” pierwsza rzeczywiście ma charakter „dialogu doświadczeń”, czytelnicy poznają historie poszczególnych bohaterów, ich „karty ewidencyjne”, z fragmentów układa się pewna całość – wspólna prawda ludzi stamtąd⁶⁹. Część druga powieści ukazuje przemianę w stronę radykalnej różnicy, która „biegnie po linii Ja – Ty – On – nie-My”⁷⁰. To-

⁶⁸ Ibidem, s. 375–376.

⁶⁹ M. Zaleski pisze, że w *Strefach* narracja stanowi zapis procesu, wspomnienia: „pasma i poziomy pamięci nie są ściśle posegregowane, wrażenia i obrazy przebywają równocześnie zmagazynowane w pamięci i równocześnie się wspominającemu narzucają. Tak jak pamięć rządzi się zasadą asocjacji, tak narracja rządzi się zasadą jukstapozycji obrazów i epizodów, zestawiając fragmenty rzeczywistości o różnej często czasowości. Narracyjne *continuum* jest tu imitacją *continuum* pamięci. Ale wywołaniem obrazu rządzi często mechanizm powtórzenia jako dalekiego echa, powrotu tego, co niegdyś zostało złożone w depozyt pamięci i uległo zapomnieniu”. M. Zaleski: *Świat powtórzony...*, s. 55.

⁷⁰ J. T i s c h n e r: *Inny...*, s. 22.

warzyszy temu zmiana narracji, teraz przeważa punkt widzenia nie wspólnoty (podmiotu zbiorowego), lecz jednego bohatera – Olka Bogaczewicza. Jak pisze Jerzy Jarzębski: „w *Skansenie* Olek rozmawia przede wszystkim sam ze sobą, ponieważ rzeczywistość, w jakiej żyje, niszczy wszelką możliwość autentycznego dialogu”⁷¹. Bohater konfrontuje swoje wyobrażenia z tym, co zastał po powrocie do kraju. Nowe życie rozpoczyna od szukania pracy. Odwiedziny w kolejnych gabinetach są pierwszym kontaktem z powojenną Polską:

Zapukał, wszedł. Sekretarka podniosła na niego nieobecne oczy znad maszyny. Spojrzała na wezwanie i wskazała drzwi na prawo. Myślała zapewne o sprawach ważniejszych niż osoba repatrianta z Zachodu, Bogaczewicza. Podobnych widywała na kopy. Nie było wieszadła, Olek zawahał się, po czym wszedł we wskazane drzwi. A tam za wielkim i pustym biurkiem pod oknem siedział Czynn timer. Siedział tyłem do światła, Olek ujrzał więc zrazu tylko zarys czarnej sylwetki. Za oknem padał śnieg, było białawo i mroczno. Czynn timer zagłębiał się w lekturze, nie zauważył wchodzącego, więc Olek, zbliżywszy się cicho po dywanie, zatrzymał się, skłonił, a potem chrząknął. Gdy tamten nadal go nie zauważał, podszedł bliżej i usiadł na krzeselku odsuniętym od biurka o dwa metry.

S, s. 238

Opisana scena ma charakter symboliczny, nie tylko ukazuje ludzi systemu – tajemniczego, wszechwładnego Czynn timer, ale od razu uświadamia bohaterowi jego pozycję w nowej rzeczywistości. Celowe lekceważenie i wyznaczone miejsce w odpowiedniej odległości od Czynn timer wykluczają możliwość autentycznego i spontanicznego dialogu. Wielkie i puste biurko jest nie tyle meblem niezbędnym w urzędniczym gabinecie, ile symbolem pozycji w zbiurokratyzowanym świecie. Gdy w końcu po okresie „pod wezwaniem Pań Sekretarek” i odwiedzinach w wielu gabinetach znalazł się sposób na „spożytkowanie” (S, s. 240) osoby Olka, otrzymał on „etat i biurko”, choć „nie pomysławano jednak na razie o przydziale pracy” (S, s. 249). O tym, jak ważne i znaczące było biurko, świadczy fakt, że:

⁷¹ J. Jarzębski: *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?...*, s. 377.

Pokój, w którym go usadzono, okazał się miejscem działalności zespołu planistów i sprawozdawców. Osiemnaście osób przy sześciu stołach i biurkach, po trzech, a nawet czterech pracowników na mebel, nie licząc dwu maszynistek przy oknie, na osobnych sprzętach [...].

S, s. 249

Ze względu na przyznanie wyjątkowego mebla uznano Olka za protegowanego kogoś znaczącego, dlatego „Koleżanki i koledzy obchodzili w ścisłości samotne biurko Nowego z obawy, by nie potrącić, nie urazić, nie narazić się” (S, s. 249). Fakt posiadania własnego biurka był nie lada nobilitacją w tamtych czasach, Sławomir Mrozek, wspominając swoją pracę w redakcji „Dziennika Polskiego” na początku lat pięćdziesiątych w Krakowie, pisze: „Każdy miał swój kącik, a znaczniejsi – swoje biurko”⁷². W opisywanym w *Skansenie* świecie relacje międzyludzkie zostały prawie zupełnie odpersonalizowane, nieprzypadkowo świadczą o nich właśnie sprzęty. Mebel, przy którym „usadzono” Olka, ma także swoje znamienne dzieje, w pewien sposób analogiczne do losów bohatera. *Skansen* przedstawia historię Olka i historię jego czotkowego biureczka. Bogaczewicz czuje się nie na swoim miejscu. Wychowany w kresowej wspólnotce, otwartej (mimo wszystko) na odmienności, nie potrafi odnaleźć się w zuniformizowanym świecie. Nie pasuje do otoczenia swoim starannym wyglądem, manierami i wychowaniem. Jest „on” i „nie-my”, jacyś „oni”, czyli grupa w zakładzie pracy lub „oni” – ci „z góry”, czyli władza. Jednak także ten syn legionisty i przedwojennego nauczyciela, historyk już wkrótce stanie się bezwolną marionetką, konformistą bez własnego zdania. Biureczko, przy którym go posadzono, również nie pasuje do otoczenia. Właściwie jest to dawna toaletka, ozdobna w politurowane zawijasy i ornamenty, przerobiona, pomazana białą farbą i opatrzona numerem inwentarzowym Centrali. Olek po „odkryciu” prawdziwego charakteru mebla snuje domysły na temat tego, co skrywały nieistniejące już szuflady toaletki:

Skarby tamtego, odległego, przedwojennego okresu świetności i biurka-toaletki, i tego całego wielopokojowego mieszkania

⁷² S. M r o z e k: *Baltazar. Autobiografia*. Warszawa 2006, s. 158.

w śródmieściu? Liściki miłosne pisywane do pani domu, mecenasowej, prezesowej, żony bankiera, lekarza, kupca? Od kogo? – Fordansera z „Oazy”? Aktora? A może korepetytora własnego syna? Rok tysiąc dziewięćset trzydziesty dziewiąty, ostatni rok normalnego życia tego mieszkania, tego przedwojennego na pół dziewiętnastowiecznego miasta i tej toaletki zamienionej na biurko.

S, s. 259

Podobnie jak mieszczański mebel nie pasuje do pomieszczeń Centrali Państwowo-Spółdzielczej Rolno-Spożywczo-Hodowlanej, obcy jest również przybysz z Zachodu:

Ciemno, smutno i przeraźliwie obco. Niby to – biorąc na rozum – politycznie i narodowo u siebie, w domu, lecz w środku, na dnie, osobiście, wstydliwie i prywatnie – samotność i beznadzieja. Beznadzieja niczym konkretnym nie uzasadniona, sama w sobie, wynikająca z klimatu, z widoku nisko płynących chmur, błotnistych ulic wśród ruin pokrytych napisami i tabliczkami informacyjnymi. Byłem w mordobijskim powiecie. [...] Nikogo nie znałem, byłem obcym. [...] Czułem się outsiderem całkowitym, życzliwym, pełnym najlepszych chęci, lecz obcym.

S, s. 262–263

Skansen jest przeciwieństwem pierwszej części: w miejscu opisanym w *Znakach zodiaku* wszyscy byli u siebie. W Warszawie lat pięćdziesiątych poczucie swojskości zostało wyparte przez obcość. Przedstawiana rzeczywistość jest przede wszystkim absurdalna, przypomina świat z powieści Orwella. Dominuje strach przed tajemniczą w gruncie rzeczy władzą, przed tymi „z góry”, którzy mogą wszystko. PRL-owska rzeczywistość została ukazana w tej „strefie” z perspektywy bohatera, który przybył tu z „normalnego” świata. Stosunki panujące w biurze, w którym pracuje Olek, są zaprzeczeniem relacji międzyludzkich, są budowane na lęku, wzajemnych posądzeniach, oskarżeniach. Przede wszystkim doświadczenia Olka w pracy w Spółdzielni ukazują niemożność spotkania z „innym” w zbiurokratyzowanym i totalitarnym świecie, który wyklucza prawdziwy dialog. Współpracownicy są zniewoleni i zastraszeni, niezdolni do obrony

własnych racji. Tych, którzy odnaleźli się w nowej rzeczywistości, Olek poznaje w „salonie” pani Trudy na ulicy Brackiej. Tam bohater obserwuje ludzi „ustawionych”, zmieniających poglądy w zależności od sytuacji, przyjmujących różne „konwencje”, zakładających „maski” i odgrywających kolejne „klownady”.

Czczotkowe biureczko omijane na początku z obawy i lęku, później, gdy Olek został wybrany wiceprzewodniczącym Rady Zakładowej, było oblegane przez tłumy petentów (S, s. 291). Bogaczewicz znalazł się na najlepszej drodze do tego, by upodobnić się do Czynnika. Jako przedstawiciel załogi uczestniczył w naradach, podczas których wszyscy jednomyślnie głosowali, nie rozważając nawet innej możliwości. Bohater oszukuje sam siebie, udając, że nie widzi absurdów, fikcji – staje się bezwolnym narzędziem w rękach Kadrowej. Jednak wystarczyła chwila nieuwagi, brak „czujności”, jeden błąd i skończyła się jego „kariera”. O upadku świadczy fakt, że czczotkowe biurko zabiera dyrektor finansowy (S, s. 375), a wkrótce po tym okazuje się, że w Centrali nie ma miejsca także dla Olka. Ponownie zbiegły się losy mebla i człowieka. Nie można udawać kogoś, kim się nie jest. Toaletka mieszczańska nie jest biurkiem, Olek nie jest człowiekiem na właściwym stanowisku. Poczucie obcości i dystansu nie opuszcza bohatera, paradoksalnie stając się najlepszą obroną niezależności:

Tak więc, tkwiąc w kulcie prawidłowości, jej kolejnych rozwojowych etapów, ufny w dialektykę przemian nieustających, nie doznałem takiego wstrząsu jak wielu innych, zaskoczonych i nie przygotowanych, gdy nadszedł rok przełomu. Gdy jedni krzyczeli o trzęsieniu ziemi i utracie busoli, tracąc grunt pod nogami, ten istotnie i – wierzę – szczerze uznany za niezniszczalny fundament mający przetrwać wieki – inni natomiast doznawali ewolucji poglądów w ciągu jednej nocy, stając się drogą cudu z Szawłów Pawłami, wypierając się wczorajszych poglądów, ja nie odczuwałem zbytniego zawrotu głowy ze szczęścia ani drżenia warg ze strachu, tylko stwierdziłem spokojnie: wkraczamy w nowy rozwojowy etap. Jeden z wielu. Może i to zaliczy mi ktoś na rachunek mego outsiderstwa, lecz będzie niesprawiedliwy w swym sądzie. Wystarczy obok zamięłowań historiozoficznych interesować się nieco fizjologią, by *per analogiam* zrozumieć prawo rodzenia się

i dojrzewania, jak również starzenia się i obumierania wszelkich form życia na ziemi, również zatem i form życia zbiorowego.

S, s. 325

Przekonanie o naturalnych, „fizjologicznych” procesach, którym podlegają zarówno jednostki, jak i zbiorowości, nie przeszkadza jednak w tym, że dopiero w sytuacji społecznego sprzeciwu pojawia się poczucie wspólnoty i możliwość dialogu. Bohater zaczyna utożsamiać się z manifestującym tłumem i uczestniczy w historycznych wydarzeniach. Kuśniewicz jednak nie tyle pisze o faktach, ile raczej pokazuje świadomość ówczesnego społeczeństwa:

Aż pewnego dnia polskiej złotej jesieni Olek Bogaczewicz znalazł się na rogu Brackiej i Alej. Tłum płynął nieprzerwaną rzeką w stronę Placu Defilad. Ludzie obcy sobie witali się, rozprawiali na głos, śmiali się. Tu i ówdzie wybuchał nagle śpiew. Tramwaje stały, motorniczowie i konduktorzy dołączyli do manifestantów. Ciekawi tłoczyli się w oknach i na balkonach. Olek szedł wraz z tłumem, razem z innymi, przejęty ogólnym nastrojem, czując się po raz pierwszy chyba we wspólnocie, a nie jak chłodny obserwator, outsider. Obok niego i wraz z nim kroczyła inteligencja pracująca i proletariąt oraz inicjatywa prywatna. Były w tym tłumie zapewne również żony, siostry i córki tych, którzy niedawno wyszli z cel więziennych. Może i oni sami maszerowali wzruszeni, w milczeniu ściskając dłonie napotykanym znajomym.

S, s. 391

„Strefa” pierwsza ukazywała stopniowy rozpad wspólnoty, do której prowadzi zarówno dojrzewanie i wyodrębnianie się jednostek, jak i historia, zmuszająca do opowiedzenia się po którejś ze stron. W „strefie” drugiej na plan pierwszy wysuwają się odczucia jednostki, która czuje się obca, jest poza grupą. „Chore” stosunki panujące w zbiurokratyzowanym świecie wykluczają możliwość dialogu, ale także przeszkodą jest wewnętrzna niezależność, poczucie obcości. W „strefie” ostatniej Olek – tym razem pracujący jako adiunkt w Polskiej Akademii Nauk – próbuje dotrzeć do prawdy historycznej. Ponieważ w czasie wojny nie był w kraju, znów czuje się poza wspólnotą, tym razem jest to wspól-

nota doświadczeń historycznych. Historyk poszukuje wiadomości na temat powstania warszawskiego i okupacji, czyta dokumenty i świadectwa (S, s. 424), jednak najważniejszym źródłem informacji okazuje się (walcząca w powstaniu, po wojnie związana z WIN-em, więziona w okresie stalinowskim) Alicja Karwat. Dziewczyna jest, z jednej strony, bohaterką, z drugiej – kobietą. To spotkanie z „innością” doświadczeń, ale także z „radikalną innością”, jaką według Lévinasa jest właśnie kobiecość⁷³. Trzecia „strefa” ma zatem charakter „dyskusji” historycznej z legendą Armii Krajowej i powstania warszawskiego, jest jednak także bliska konwencji romansowej. Temu melodramatowi z historią w tle nieprzypadkowo patronuje poemat Gałczyńskiego zatytułowany *Kolczyki Izoldy*. Olek właściwie od pierwszego spotkania z Alicją utożsamia ją z bohaterką „małego oratorium”, w którym mistrz ceremonii wyjaśnia:

[...] Izolda to jest po prostu konspiracyjny pseudonim. Dziewczynę znaleziono tego pamiętnego miesiąca na ulicy Wojciecha Górskiego. Kulturowo i semantycznie. Ona była, jak by to powiedzieć, owinięta w państwową flagę. Ale całe ciało było zmiażdżone. Zostały tylko uszy i kolczyki. Realizm, panowie, realizm⁷⁴.

Alicja Karwat ma wiele cech wspólnych z Izoldą z utworu mistrza Ildefonsa. Martyrologia miesza się z erotyką, patos z ironią. Obraz dziewczyny został nakreślony wyrazistymi kreskami, począwszy od inicjałów imienia i nazwiska – A.K., które są równocześnie powszechnie używanym skrótem Armii Krajowej. W *Strefach* Izolda jest bohaterką z powstania i heroiną jednego z najsłynniejszych romansów – *Tristana i Izoldy*. Olek nie potrafi w gruncie rzeczy rozdzielić tych dwóch „stref”. Nie wie, co go bardziej fascynuje, heroiczna przeszłość Izoldy

⁷³ „Płeć nie jest jedną z różnic gatunkowych. Sytuuje się ona obok logicznego podziału na gatunki i rodzaje. [...] Różnica płci jest strukturą formalną, która jednak dzieli rzeczywistość w innym sensie i warunkuje samą możliwość rzeczywistości jako wielości [...]”. E. L é v i n a s: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1999, s. 95–96.

⁷⁴ K.I. Gałczyński: *Kolczyki Izoldy*. W: I d e m: *Dzieła w pięciu tomach*. T. 2: *Poezje*. Warszawa 1979, s. 68.

czy kobiecość Alicji. „Kolczyki” są zarazem relikwią narodową i swego rodzaju „fetyszem”, elementem w grze erotycznej:

Izolda brała koniuszki uszu w dwa palce i ścisła je tak mocno, aż stawały się białe, dziwnie uśmiechając się do swego wyznawcy. A była to jednocześnie i aluzja do wiersza, który pośrednio zaciążył nad jej postacią w wyobraźni Olka („zostały tylko uszy i kolczyki”), i do martyrologii narodowej.

S, s. 437

Bohater podejrzewa, że nie tylko on dostrzega to podobieństwo Alicji do Izoldy, ale że także sama dziewczyna świadomie odgrywa swoją rolę:

Zna na pewno poemat Gałczyńskiego i jest nim zachwycona. Już mi przecież wspominała kiedyś o innym wierszu tego poety, takim o dwu flagach. Gdybym ośmielił się powątpiewać w jakość tego utworu, wydełaby wargi i warknęła gniewnie: – Byłam tego pewna! Pan, rzecz jasna, nie potrafi ocenić nawet czegoś podobnego... I ja się wcale, ale to wcale temu nie dziwię. – Może by dorzuciła jeszcze kilka złośliwych aluzji. Że należę do takich, co to przed laty wymyślili hasło: „zaplute karty reakcji”... Że jeszcze do dziś. Lecz ja przezornie milczałem. Całe jej pokolenie zachwyca się Gałczyńskim.

S, s. 423

Przywołany w cytacie utwór to *Pieśń o fladze* – wiersz napisany przez Gałczyńskiego w szpitalu przy stalagu w 1944 roku, poświęcony powstaniu warszawskiemu. W *Strefach* (podobnie jak w *Kolczykach Izoldy* i innych utworach „mistrza Ildefonsa”) przenikają się różne postawy, style i języki, odnaleźć tu można zarówno tragizm, patriotyzm, liryzm, jak i błazenadę, komizm, groteskę. Nawiązanie do utworu Gałczyńskiego prowadzi do refleksji na temat patriotyzmu, który w utworach tego autora jest daleki od patosu, raczej codzienny i konkretny oznacza „chodzenie z Polską pod rękę”⁷⁵. Romans z Alicją jest

⁷⁵ O charakterystycznym „ukonkretniającym patriotyzmie” w twórczości Gałczyńskiego, który oznacza „chodzenie z Polską pod rękę”, pisze A. G o m ó ł a: *O pewnych*

dla Olka także spotkaniem z legendą AK. Historyk poszukuje obiektywnej prawdy, lecz zakochany mężczyzna jest „zaślepiiony”. W tej części powieści Kuśniewicza jest „ja” i „ona”, ale nie ma „my”. Nie ma prawdziwego dialogu i prawdziwego spotkania, gdyż – jak pisze Józef Tischner –

Spotkanie z innym jest wydarzeniem, które otwiera przed spotkaniem i spotykającym nowy wątek dramatyczny. Bodaj pierwszym następstwem spotkania jest zmiana znaczenia przestrzeni, w której znajduje się spotykający. Przestrzeń zaczyna przypominać skrzyżowanie dróg⁷⁶.

Drogi Alicji i Olka nie krzyżują się, lecz rozchodzą w różnych kierunkach. Spotkania kochanków wypełniają monologi, które „mijają się, nie doprowadzając do porozumienia”. Jerzy Jarzębski zauważa:

Długie opowiadania dziewczyny wytwarzają jakby nową perspektywę narracyjną, ale ona jest dokładnie zaimpregnowana w stosunku do perspektywy Olka: scalające „my” jest nie do pomyślenia w odniesieniu do tych dwojga⁷⁷.

Porozumienie utrudnia brak wspólnych doświadczeń. Olka fascynuje mit, legenda związana z wojennymi losami Izoldy, ale z drugiej strony to właśnie przeszkadza tym kochankom. Olek i Alicja dorastali w innych wspólnotach, nie mają wspólnego języka i bagażu doświadczeń. Bogaczewicz przekonuje się o tym, odwiedzając wraz z Alicją i jej znajomymi przed Zaduszkami Cmentarz Powązkowski:

Tamta trójka razem teraz. Złączeni wspólnotą wspomnień, gdy on outsider. Wzruszony, zamyślony, pełen sprzecznych uczuć – lecz osobno.

S, s. 483

aspektach patriotyzmu w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W: Konstanty Ildefons Gałczyński znany i niezany. Studia i szkice. Red. A. G o m ó ł a. Katowice 2005, s. 129.

⁷⁶ J. T i s c h n e r: *Inny...*, s. 16.

⁷⁷ J. J a r z ę b s k i: *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?...*, s. 377.

Olek dochodzi do wniosku, że znajduje jedynie ślady wydarzeń, które pragnie jako historyk opisać:

I tak nic z tego! Nic się nigdy nie dowiem poza wykazem martwych cyfr, gołych faktów natury militarnej, poza wyrokami ocen politycznych, wspomnieniami osób nie znanych mi, przesyconymi goryczą, urazą, histerią nieomal, i wreszcie kliwoheroicznym męczeństwem. Nic!

S, s. 426

W sens jego pracy nie wierzy także Alicja, znudzona jego pytaniami:

Po co panu te szczegóły? Ma pan zamiar wysmażyć jeszcze jedno uczone dzieło? Szkoda pańskiego czasu! O nas nikt dotąd nie napisał całej prawdy i chyba już nigdy nie napisze. A może takiej prawdy w ogóle nie ma? Istnieją tylko półprawdy częściowe, a to nie to samo. Trzeba zresztą było być tu razem z nami i przeżyć to, co my. Bo tak tylko – mądrzyć się – to żadna sztuka.

S, s. 427

Olek ma kompleksy (nie walczył, był wówczas „daleko i bezpieczny”; S, s. 442), to one popychają go w związek z Alicją, sam nie jest pewny, czy szuka w niej kobiety, czy bohaterki. O heroicznej przeszłości Izoldy powieściowcy Tristan nie zapomina nawet w chwilach czułości:

Zapewne to moje uparte domaganie się szczegółów, ujawnienia tego, czego się z lękiem spodziewałem, bojąc się dowiedzieć prawdy, a co być może nie było prawdą, a może jednak było, stało się moją obsesją i było mi niezbędne w sposób natrętny i żaloszny, gdy obejmując ją i ściskając, okrywając pocałunkami, powtarzałem wciąż: oto dziewczyna, amazonka powstania, udręczona i sponiewierana, czołgająca się przez zawałone lochy, przez zasypane piwnice, na pół obłąkana w tym piekle, heroiczna i harda [...].

S, s. 450–451

Alicja Karwat jest dojrzałą, świadomą siebie kobietą, wciągającą mężczyznę w swego rodzaju grę. Przeżycia wojenne nie pozostały bez wpływu na osobowość Izoldy, jej postawa moralna może budzić spore

zastrzeżenia, bohaterka nie kryje faktu, że stała się dziewczyną „łatwą”, prowokacyjnie opowiada o swoich erotycznych podbojach. Olek przekonuje się, że jest Izolda – bohaterka i Izolda – „na co dzień”. A z drugiej strony dziewczyna jest dla niego Izoldą z poematu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Mieszają się fakty, historia z grą i kpina, powstaje obraz groteskowy jak w „małym oratorium”. Olek dochodzi do wniosku, że jego fascynacja wynika ze „splotu obsesji”:

Obsesja gnębiąca mnie od dawna problemu akowskiego w ogóle. I Alka na tym tle. Myśl o jej martyrologii i heroizmie dziewczęcym, na poły dziecinny jeszcze. Podziw (historycznonaukowy i zarazem literacki nieco) i w cieniu, w tyle tuż za tamtym – jakby spoza pleców lirycznych wzruszeń – wykrzywia pysk, czyniąc dziwaczne grymasy, narastające podniecenie. I wstyd, że to tak właśnie. I gorzkie wyrzuty. Na nic!

S. s. 493

Monologi bohaterów (głównie jednak Alicji) ukazują brak porozumienia, ale także zamykanie się w granicach prawdy subiektywnej. Kochankowie nie mogą przekroczyć dzielącej ich granicy inności. Wyznaczają ją nie tylko odmienne przeżycia wojenne, które przecież w znacznym stopniu zdeterminowały ich pokolenie, ale jest to także inność wynikająca z „nieprzekraczalnej dwoistości bytów”, to inność innego człowieka, która – według Lévinasa – jest tajemnicą⁷⁸. Chwile bliskości jedynie potwierdzają, że kochankowie nie są tak naprawdę razem (S, s. 451).

Lévinas zauważa, że:

Patos rozkoszy zawiera się w fakcie bycia dwojgiem. Ktoś inny jako inny nie jest tu przedmiotem, który staje się czymś naszym czy też który staje się nami; przeciwnie, wycofuje się on w swoją tajemnicę⁷⁹.

⁷⁸ E. L é v i n a s: *Czas i to, co inne...*, s. 96.

⁷⁹ Ibidem, s. 96–97.

W tym przypadku jednak inność jest także obcością, sprawia, że pomiędzy kochankami nie ma dialogu, brakuje płaszczyzny spotkania⁸⁰. Bohater pozostaje z „banalnym” pytaniem, „czy to była miłość” i poczuciem, że skończyło się „głupio i nijako” (S, s. 447). Po latach wspomnienia tego romansu wywołują żal, ale i irytują. W pamięci, tak jak w „małym oratorium”, „zostały tylko uszy i kolczyki”.

Epilog – *Równina Spokojnego Słońca* pokazuje swego rodzaju pogodzenie z rzeczywistością, a nawet rezygnację, przyzwyczajenie. Docent Bogaczewicz przestał już być outsiderem, stracił „dar dystansu”:

Z całą pewnością dzieją się sprawy, które obserwuję, uczestnicząc w nich bezpośrednio-pośrednio, wykonując ruchy pełzającej gąsienicy, z monotonnym przyzwyczajaniem, jednocześnie nudząc się i niecierpliwiąc, a zarazem stwierdzając obiektywnie, że z pewnej perspektywy należałoby je ocenić jako wyjątkowo pasjonujące. To, co mnie w przebiegu z dnia na dzień, z miesiąca na miesiąc, z roku na rok nuży nieco, za ileś tam lat inni, studiując dokumenty, porównując pamiętniki, przekazy historyczne przeciwstawne oraz uzupełniające, krzyżujące się w swych ocenach, będą odczytywać z wypiekami na twarzach. Jak ja dziś, wciąż jeszcze z niesłabnącym zainteresowaniem biorąc do ręki jakiś nowy, nie znany mi dokument z okresu Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

S, s. 500

Problem historii nie ogranicza się tu tylko do pytania, czy jest ona nudna czy ciekawa, pojawia się także pytanie o obiektywność w ocenie wydarzeń z przeszłości. Bogaczewicz dochodzi do wniosku, że istnieją wyłącznie racje subiektywne „moje czy nasze, twoje lub ich” (S, s. 501):

Jedno jest pewne: zapas doświadczeń. Taki zapas, być może, pozbawia entuzjazmu, tego wewnętrznego, młodzieńczego, autentycznego, na własny gorączkowy użytek, ale jednocześnie uczy

⁸⁰ „Spotkanie wydarza się właśnie jako współ-czesność, współczesowość stojących naprzeciw siebie nawzajem Ja i Ty”. B. B a r a n: *Przedmowa*. W: *Filozofia dialogu*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył B. B a r a n. Kraków 1991, s. 15.

spokojnego, zdrowego sceptycyzmu, a jest on cechą godną historyka. I nie ma się czego wstydzić. Ktoś mi przy jakiejś okazji powiedział kiedyś: – Bo ty to jesteś jak chrabąszcz. Taki uczuciowo wyschnięty, taki rzeczowy. Po prostu, gdy cię słucham, czasami odnoszę wrażenie, że szeleścisz. Powiedz, a może to tylko ochronna pokrywa, skorupy, pozory?

S, s. 502

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na postawione powyżej pytanie. Zapewne dystans jest w tym przypadku zarówno formą obrony, jak i maską, skrywającą autentyczne uczucia. Bohater w końcu trafia na swoją „równinę spokojnego słońca”, jednak nawet „mała stabilizacja” życiowa nie pozwala zapomnieć o dawnej wspólnotcie. Wraz z listami od przyjaciół z „krajiny trójkąta łak” powracają wspomnienia i emocje.

W *Strefach* trwałą okazuje się wspólnota ukształtowana w krainie młodości. W zakończeniu powieści pojawia się dialog podobny do rozmowy na początku utworu:

Patrzmy na siebie ponad Europą i Morzem Śródziemnym, nad
skalistym Maghrebem i piaskami wielkich pustyń, nad czasem
minionym i ponad dzielącym nas Dzisiaj – Ty,
Ja,
On.

Wszyscy z tamtego Południa. Z hrabstwa Yoknapatawpha.

S, s. 505

Dzieli dziś, a łączy przeszłość, w której bohater odnajduje wspólny szyfr umożliwiający dialog. Mimo poczucia klęski przychodzi uspokojenie i pocieszenie. Nie tylko w *Strefach*, ale także w innych utworach Kuśniewicza nostalgii i tęsknocie za utraconą krainą młodości towarzyszy pogodzenie z przeszłością, bohater jest outsiderem w życiu publicznym, ale także z dystansem patrzy na siebie samego i własne doświadczenia. Postawa Olka Bogaczewicza jest ambiwalentna, charakteryzuje ją: sceptycyzm (ale nie gorzki, bardziej ironiczny); stoicyzm (ale niepozbawiony wrażliwości i uczuć), konformizm (nieprowadzący jednak do zapomnienia o zasadach i wartościach).

Fotografia, biurko, kolczyki w kolejnych częściach *Stref* stają się symbolami losów, różnych stref życia, ale także wywołują refleksję na

temat rzeczywistości. Odpowiada temu kompozycja utworu Kuśniewicza. Czytając część pierwszą, czytelnik może odnieść wrażenie, że ogląda album ze starymi zdjęciami, a – jak pisze Marek Zaleski – „oglądając fotografie, doświadczamy świata *in statu moriendi*; to, co znajduje się w kadrze, zanika zaraz potem, kiedy zostało utrwalone”⁸¹. Przemalowana toaletka w drugiej części staje się metonimią rzeczywistości w PRL, w której dominuje fałsz, a sposobem bycia jest przyjmowanie właściwych masek i rozpoznanie najodpowiedniejszej konwencji. Natomiast „strefa” ostatnia, w której istotną rolę odgrywają kolczyki, ukazuje poszukiwanie konkretnego, który można by przeciwstawić mitowi, legendzie. Postać realnej, „z krwi i kości” Alicji Karwat zaświadcza nie o tym, co było, czy ma być, lecz o tym, co jest. Epilog podpowiada, że są przede wszystkim ludzie, ich losy, wspomnienia i doświadczenia. Bohater powieści jako historyk i jako człowiek ponosi klęskę, z tego powodu jednak nie rozpacza, lecz zachowuje spokój i dystans do siebie i do rzeczywistości. Na początku powieści pojawia się kakao – znak przegranej:

Jest to skrót, szyfr, który rozumiemy wszyscy. Ostatni z szeregu symboli, jakie świeciły wróżąc na szczycie narożnej kamienicy, tej z kawiarnią „De la Paix”, czyli Pajs, na pierwszym piętrze. [...] Wszyscy pamiętamy. Były cztery barwne reklamy: Milka, Velma, Bittra, no i feralne Kakao.

S, s. 9

Kakao oznaczało klapę, klops, koniec, pech, nieudanie, klęskę. Van Hutten. Można było bez słowa, znanym nam gestem, przytknąć do policzków dłonie z rozcapierzonymi palcami i potrząsać nimi, naśladując faworyty patrona klęski. Van Hutten.

S, s. 20

Ten znany z młodości gest i szyfr przywołany został także na ostatniej stronie utworu:

A więc jednak mimo wszystko – kakao?

I Ty, i Ja, i On? Ilu nas było i jest w tej chwili? Czyżby wszyscy w komplecie?

⁸¹ M. Z a l e s k i: *Świat powtórzony...*, s. 43–44.

– Istotnie! – stwierdza z profesorską powagą docent Aleksander Bogaczewicz. Jednak to on pierwszy z całego naszego grona odejmuje palce od twarzy. Uśmiecha się. Mruga do nas: – Tak, tak zapewne – kakao. Lecz słodkie, ze śmietanką, smaczne, wcale niezłe, wcale niezłe...

Spokojny, uśmiechnięty i słoneczny van Hutten-Extra.
Amen.

S. s. 508

Klamra kompozycyjna spaja odmienne części tego utworu, ukazujące spotkania z „innością”, ze światem minionym, zafałszowanym i realnym. Łączy je poczucie przegranej, utraty i nostalgia, spokojne pogodzenie z tym, co musi być. W powieści Kuśniewicza splatają się spotkania i rozstania, historia i egzystencja, narodziny, miłość, nienawiść, śmierć, tworząc węzeł ludzkich spraw. *Strefy* ukazują zarówno spotkania prawdziwe, jak i fałszywe, autentyczne próby nawiązania dialogu, ale także niemożliwe do pokonania poczucie „inności”, obcości i ostatecznie – klęskę, symbolizowaną przez „feralne kakao”.

„...głębokość nie tylko tradycji, lecz i tragedii...” – o *Nawróceniu*

Niemal we wszystkich utworach Andrzeja Kuśniewicza można odnaleźć wątki judaistyczne. W *Strefach*, *W drodze do Koryntu*, *Mieszaniach obyczajowych*, a także innych książkach tego autora kultura żydowska jest ważną częścią Galicji Wschodniej. Szczególne miejsce na tym tle zajmuje jednak ostatnia powieść – *Nawrócenie*⁸², w której pro-

⁸² O tej książce pisali m.in.: A. Błaszkie wicz: *Metro Saint-Paul*. „Twórczość” 1988, nr 8, s. 100–102; T. Błażewski: *Pamięć*. „Życie Literackie” 1988, nr 20, s. 10; B. Klukowski: *W drodze do Galicji*. „Nowe Książki” 1988, nr 1, s. 1–2; W. Nawrocki: *W labiryncie pamięci*. „Kultura” 1988, nr 11, s. 11; J. Pieszczachowicz: *Nawrócenie do „innej strefy”*. „Literatura” 1988, nr 2, s. 64–67; S. Tomala: *Andrzej Kuśniewicz – powrót do źródeł*. „Kultura i Życie” [dodatek do „Życia Warszawy”] 1988, nr 4, s. 1, 3.

blematyka żydowska nabiera rangi głównego tematu. Książka jest literacką próbą zmierzenia się z grozą Holocaustu i antysemityzmem⁸³. Józef Wróbel zalicza *Nawrócenie* do żydowskiego kręgu tematycznego we współczesnej literaturze polskiej, obejmującego teksty – „świadectwa życia żydowskiego i jego zagłady”, w których „problem żydowski jest centralny”⁸⁴. Usytuowanie powieści Kuśniewicza w tym kręgu rodzi jednak wątpliwości. Władysław Panas pisze, że „Szoah w literaturze polskiej to głos ofiar i świadków”⁸⁵. Utwory tych, którzy zginęli bądź ocalili, ukazują bezpośrednio żydowską perspektywę Zagłady, natomiast drugi biegun tego nurtu jest oparty na doświadczeniu świadka – „biednego chrześcijanina patrzącego na getto”. Badacz wspomina jeszcze o (posiadających mniejsze znaczenie) wizjach tworzonych przez pisarzy, którzy w czasie wojny przebywali poza Polską, oraz o utworach pisanych wyraźnie z perspektywy „po Oświęcimiu” przez autorów następnego pokolenia. Powieść Kuśniewicza nie mieści się w tych ramach. W *Nawróceniu* przekaz narracyjny nie został wsparty osobistym doświadczeniem, ale książka jest także odległa od „wizji ginącego Żydostwa polskiego”⁸⁶, w których „erudycja zastępuje osobiste przeżycia”. Choć narrator nie widział Zagłady na własne oczy, to jednak przyjmuje rolę świadka (obserwuje nieobecność kultury, w której wyrastał). Powieść nie tyle dokumentuje tragedię, ile raczej pokazuje sposoby myślenia o niej i zmagania z jej konsekwencjami. *Nawrócenie* jest pisane z punktu widzenia kogoś, kto uznaje kulturę żydowską za część własnego świata, Zagłada jest także dla niego osobistą stratą. W tym sensie narrator (i zarazem bohater) powieści Kuśniewicza jest nie tylko świadkiem, ale także ofiarą. Naznaczona zarówno dystansem, jak i doświadczeniem perspektywa patrzenia na Zagładę w *Nawróceniu* stanowi zatem interesujące dopełnienie tego

⁸³ Pp, s. 67. Zob. także: M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 21; *Z amatorstwa. Z A. Kuśniewiczem rozmawia T. Krzemień*. „Polityka” 1985, nr 22, s. 1, 7.

⁸⁴ J. Wróbel: *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*. Kraków 1991, s. 7.

⁸⁵ W. Panas: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 102. Zob. także: J. Błoński: *Autoportret żydowski, czyli o żydowskiej szkole w literaturze polskiej*. W: *Idem: Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1994, s. 57–117.

⁸⁶ W. Panas: *Pismo i rana...*, s. 101.

nurtu literatury polskiej, przekonuje, że binarny podział omawianego piśmiennictwa jest niewystarczający⁸⁷.

Powieść nie posiada wyraźnego początku i zakończenia – *Nawrócenie* sugeruje raczej ciągłość poruszanej problematyki – narrator rozpoczyna opowieść jakby w środku dłuższego nieprzemyślanego opowiadania:

Nagle coś wypadło czy wyskoczyło z mijającego nas pociągu i stoczyło się po nasypie w trawę. Ale nam się jakoś nie chciało zatrzymać, żeby sprawdzić, co to takiego. W ogóle trafiają się niekiedy różne dziwne rzeczy i sytuacje.

N, s. 7

W następnych zdaniach pojawia się informacja o rozmowie narratora z przyjacielem, w czasie której nieoczekiwanie poruszony został temat śmierci „naglej i niespodziewanej” (N, s. 8). Dywagacje snute w sypialnym wagonie kończy sen przenoszący bohatera w „tamten Dawny i Obszar i tamten Czas” (N, s. 10). Zmienia się sposób podróży – narrator jedzie wraz z ojcem powozem i ściągając cugle, dokonuje skomplikowanego manewru nawracania:

Nawracanie bowiem tym się różni od zawracania, że nie decyduje o powrocie na przebyty szlak, lecz w bok, w prawo czy też w lewo wedle woli. Pochodzi zaś od słowa nawrót, a nie od słowa obrót, i kończy się pełnym nawróceniem.

N, s. 11

Początek wzbudza od razu wątpliwości, ale równocześnie wydaje się bardzo charakterystyczny dla pisarstwa Kuśniewicza. Zacieranie granicy pomiędzy jawą i snem, fikcją a rzeczywistością, przeszłością a teraźniejszością jest stałym motywem w utworach autora *Stanu nieważkości*. Powrót pamięcią to także figura znana czytelnikom wcześniejszej powieści tego pisarza – *Mieszanin obyczajowych*. Symboliczne znaczenie nawracania obejmuje jednak nie tylko wspomnienia,

⁸⁷ D. Krawczyńska, G. Wołowicz: *Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2000, s. 14.

ale także domysły, refleksje oraz doświadczenia, których bohater bezpośrednio nie przeżył. Obraz przeszłości kształtuje teraźniejszość, nowe przeżycia i fakty ukazują to, co minęło, w innym świetle (N, s. 212). To (w gruncie rzeczy oczywiste) przekonanie okazuje się istotne w związku z poruszonym tematem. Śmierć jest stale obecna w *Nawróceniu*, które staje się „requiem dla kultury jidisz” (N, s. 211) – tematem powieści jest „śmierć” świata, ludzi, kultury. I wreszcie szczególną rolę w *Nawróceniu* odgrywają spotkania z „innymi”, które przybierają różne formy: od obojętnego mijania się na ulicy przez uważnie wysłuchiwanie wyznania, relacje, po nieraz niełatwe dialogi.

Ze względu na rozbudowaną warstwę metatekstową utwór Kuśniewicza przekracza granice powieści i zbliża się do eseju⁸⁸. Liczne odwołania biograficzne, a także komentarze samego Kuśniewicza sugerują, że narrator *Nawrócenia* jest *alter ego* pisarza⁸⁹. Z jednej strony, możliwość utożsamienia narratora z autorem (tak charakterystyczna dla

⁸⁸ „Powieścią-esejem” nazywa *Nawrócenie* A. Łebkowska: *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci*. W: E a d e m: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991, s. 139. Jedna z recenzentek zauważyła, że *Nawrócenie* to „Powieść-niepowieść, esej raczej ze smakowitymi [...] pejzażami wewnętrznymi zakotwiczonymi geograficznie i historycznie w onegdajszej Galicji” B. K a z i m i e r c z y k: *Czerwona piłka na uwięzi. Wokół „Nawrócenia” Andrzeja Kuśniewicza*. „Kierunki” 1988, nr 9, s. 11.

⁸⁹ „Na pewno w *Nawróceniu* jestem najbliższy sobie, ale to wynika z potrzeby spłacenia długu tym ludziom, o których losie dowiedziałem się dopiero pod koniec wojny, w obozie koncentracyjnym, od osób świeżo przybyłych. Były to wtedy strzępki wiadomości. Jak było na terenach polskich, dowiedziałem się jeszcze później. Żydzi występują w różnych moich książkach, nie można pisać o tamtych czasach i tamtych terenach, nie wspominając Żydów. Stanowili nieodłączny element tamtego pejzażu i tamtej atmosfery. To był świat, którego i ja byłem częścią. *Nawrócenie* nie jest nawróceniem do czasu, to jest niemożliwe, ale do tego, czego sam nie doświadczyłem”. Pp, s. 67. T. Błażejowski pisze, że narrator *Nawrócenia* jest „utożsamiony z autorem, potraktowany jako jego sobowtór, tautologicznie nazwany *alter ego*, czyli drugim autentycznym Ja”. T. B ł a ż e j e w s k i: *Pamięć, fotografia, mimesis*. W: I d e m: *Historiozofia retoryczna...*, s. 293. O możliwości utożsamienia w przypadku *Nawrócenia* narratora z autorem piszą także: J. J a r z ę b s k i: *Zrozumieć Żydów – zrozumieć siebie*. „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 41, s. 8; B. K a z i m i e r c z y k: *Czerwona piłka na uwięzi...*, s. 11.

eseju)⁹⁰ wydaje się szczególnie ważna w związku z poruszonym tematem. Z drugiej strony, zachowanie ogólnych ram powieści oddala ją od publicystyki oraz wprowadza dystans – sprawia wrażenie swego rodzaju uniku⁹¹. W napięciu między esejem a powieścią można zatem dostrzec także wyraz lęków i niepokojów związanych z podejmowanym zagadnieniem.

Centralną pozycję w *Nawróceniu* zajmuje pytanie o sposoby pisania na temat polsko-żydowskiego współistnienia, antysemityzmu i Holocaustu. Impulsem do rozważań jest niezwykle spotkanie (w swoistym teatrze wspomnień) z Żydami, którzy nakłaniają narratora do pisania o Zagładzie (N, s. 104). Bohater początkowo opiera się, jest rozdarty pomiędzy potrzebą wyrażenia a poczuciem bezsilności. Świadomość Zagłady oraz skomplikowanej historii powojennej rodzi dotkliwe poczucie rozdwojenia – wątpliwości, jak pisać o tym, co „Widziane przed i relacjonowane po” (N, s. 65). Szukając wyjścia z tej sytuacji, pisarz przywołuje zapiski bezpośredniego uczestnika wydarzeń, które porównuje z dziennikiem Tomasza Manna (N, s. 61). Notatki (zawierające obok informacji na temat pogromów uwagi o pogodzie i szczegółach garderoby) ukazują rzeczywistość, która „przerosła możliwość i potrzebę natychmiastowej interpretacji” (N, s. 62), ale której także nie sposób ogarnąć z perspektywy czasu. Chaos myśli wydaje się prawdziwszy niż uporządkowany wywód historyka. Pisarz nie chce, by jego opowieść była elegią, ale także „Nie idzie o traktat naukowy, ani o socjologiczno-polityczno-filozoficzną wielopiętrową nader mądrą, a zatem i przy

⁹⁰ Por. E. Bieńkowska: *Sztuka esaju*. „Znak” 1976, nr 1, s. 102; R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*. W: I d e m: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 50–87.

⁹¹ „[...] w *Nawróceniu* głównym motywem okazuje się zagłada Żydów w czasie ostatniej wojny. Animuje narratora, tym razem będącego już kimś tożsamym z pisarzem, ambitna próba uporania się ze wspomnieniem o holocauście, apokalipsie – jak się ją tu nazywa wprost – we własnym sumieniu. Przy czym – znów cecha dość typowa dla Kuśniewiczowskiej refleksji nad sprawami współczesnymi; bezpośrednia analiza poczucia współodpowiedzialności i współwiny, analiza owego grzechu zaniechania – którego odczucie wyzwala w *Nawróceniu* cały tok narracyjny – jest przez cały właściwie czas odsuwana na plan dalszy. Spychana ustawicznie poza obręb świadomości rozpuszczana w masie kolorowych jak zwykle u tego autora dygresji na temat życia, obyczajów, mód intelektualnych [...]” B. Kazimierz: *Czerwona piłka na uwieży...*, s. 11.

okazji wątpliwą dysertację” (N, s. 181). Powstaje w ten sposób raport z nawracania, który obejmuje nie tylko wspomnienia, refleksje narratora, ale także fragmenty poezji (Pereca, Miłosza; N, s. 59, 193), wrażenia z różnych lektur (N, s. 193). Bohater przede wszystkim jednak uważnie wsłuchuje się we wspomnienia znajomych, urywane w pół zdania napomknienia:

Zapomniałem o jego wojennych losach. To ja teraz czuję się winny.
Wstyd mi. Przecież Auschwitz. I ten niepojęty cud przetrwania.

N, s. 79

Takie w niej wszystko chaotyczne, iż połapać się nie sposób.

N, s. 149

Nie pozdrawiaj nikogo w kraju, bo nikogo tam nie mam. Dosłownie – ani jednej osoby, którą pragnęłabym pozdrowić. Nikogo. Część poszła przez komin, część wyemigrowała. Nikogo.

N, s. 209

W powieści pojawia się świadomość niedostatków nawracania, pisarz słyszy zarzuty, że „odchodzi”, „omija jakby półkołem”, zamiast „wejść *in medias res* apokalipsy” (N, s. 106). Ostatecznie Zagłada nie została opisana, a jedynie zasygnalizowana przez milczenie i symboliczne (przypominające sceny z niemego filmu) obrazy. Drżenie głosu ukazuje bezradność literatury wobec tragedii oraz wątpliwości etyczne związane z literackimi próbami przedstawiania Holocaustu⁹². O *Na-*

⁹² Problem ten powraca w związku z publikacjami kolejnych książek – świadectw Zagłady takich, jak m.in.: M. Głowińskiego: *Czarne sezony*. Warszawa 1998; R. Ligockiej: *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*. Przeł. K. Zimmerer. Kraków 2001. Zob. m.in.: M. Janion: „Nawet jeśli mówię o czymś zupełnie innym, mówię o Auschwitz”. W: *Ideaty nauki i konflikty wartości. Studia złożone w darze Profesorowi Stefanowi Amsterdamskiemu*. Red. A. Chmielecka, J. Jedlicki, A. Rychard. Warszawa 2005, s. 291–309; M. Janion: *Nie wiem*. W: *Eadem: Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001, s. 387–410; J. Leociak: *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*. Wrocław 1997, s. 26–31; *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005; S. Szymutko: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 187–193; M. Zaleski: *Różnica*. W: *Idem: Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 181–210; *Zapisywanie Zagłady*. Z M. Głowińskim rozmawia

wróceniu można powiedzieć, że w znacznej mierze jest „opowieścią negatywną”⁹³, „mową samoniszczącą”⁹⁴, przyznaniem się do bezsilności⁹⁵. Ostatnia scena powieści ukazuje bohatera, który z napisanym przez siebie raportem błąka się pomiędzy zamkniętą twierdzą – gettem, a wesołym miasteczkiem. Trudno nie dostrzec w tym zakończeniu aluzji historycznych oraz diagnozy współczesnej sytuacji. *Nawrócenie* ukazuje zaledwie początek drogi, na której pozostaje nie tylko bohater powieści Kuśniewicza, ale także czytelnicy. Wybuchające raz po raz spory i dyskusje (wywoływane „odkrywaniem” kolejnych faktów z polsko-żydowskiej przeszłości) przekonują, że wciąż szukamy wyjścia z tego labiryntu...

Narrator powieści Kuśniewicza nie tylko zmaga się z problemem niewyraźności tragedii Holocaustu, ale również jest świadomy, że naraża się na zarzuty o filosemityzm bądź antysemitę. Refleksja na ten temat przybiera kształt dialogu intertekstualnego z pisarstwem Artura Sandauera. Tytuł szkicu krytyka: *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*⁹⁶ staje się wyzwaniem dla narratora *Nawrócenia*, które podejmuje mimo licznych obaw i wątpliwości:

A. Grupińska. „Kontrapunkt” [magazyn kulturalny „Tygodnika Powszechnego”] 2001, nr 1/2, s. 14–15.

⁹³ B. Przymuszała: *Opis Zagłady – „opowieść negatywna”*. „Polonistyka” 2001, nr 10, s. 607–612.

⁹⁴ A. Ubertowska: *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*. „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 125–139.

⁹⁵ M. Zaleski: *Mowa traumy*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 24, s. 12. Zob. także: A. Easthope: *Holocaust i niemożność przedstawiania*. Przeł. M. Pietrzak-Merta. „Res Publica Nowa” 1997, nr 11, s. 59–65; A. Rykner: *Holocaust – nikczemność (nie)przedstawiana*. Przeł. B. Frosztęga. „Dialog” 2001, nr 7, s. 114–122.

⁹⁶ A. Sandauer: *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*. Warszawa 1982. O studium Sandauera piszą m.in.: S. Barańczak: *Samobójstwo Sandaueryzmu*. W: I d e m: *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*. Poznań 1990, s. 133–158; T. Drewnowski: *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Warszawa 1997, s. 415; R. Matuszewski: *Nie tylko „prawo do różnicy” (rzecz, którą ktoś, wszystko jedno kto, powinien był napisać)*. W: I d e m: *Powroty i pożegnania*. Warszawa 1987, s. 240–246.

Żeby to w tej szczerzej relacji nie było przypadkiem poczytane i zrozumiane jako demaskujące się, zakamuflowane, zestarzałe „anty”, teraz przybierające po latach pozory „filo”. Bo w nas wciąż tkwią miazmaty tego „anty”. I obecnie wypierając się i wspominając przykłady na „filo” możemy wyglądać nieszczerze. Jakbyśmy przybrali miny współczujących, bo poczuwających się do winy. Wziąwszy na dodatek Exodus, a właściwie aż dwa, czy nawet trzy: po 1956, po 1968 i przy różnych innych okazjach. Gdy nawet, znając nas, pojmą, o co nam idzie, możemy narazić się na inny jeszcze zarzut z ust znawców przedmiotu. To się nazywa „allo”: allosemityzm.

N, s. 65

Referując poglądy krytyka (czasami wręcz je parafrazując, przytaczając identyczne argumenty, bądź dopowiadając własne), narrator równocześnie wyraźnie dystansuje się od kontrowersyjnego szkicu:

Po wielu latach przeczytałem uczony referat na temat tak zwanego „allosemityzmu”. Że polega on na wyróżnieniu pochodzenia żydowskiego i na przeświadczeniu o jego wyjątkowości. Z takiego założenia prowadzą dwie drogi: ku antysemityzmowi, aż po pełny rasizm, i do filosemityzmu. Ten jednak ma pewne cechy podejrzanego dla czujnych. Kręcąc nosem usiłują dowąchać się kryptoantysemityzmu. Nie ma zatem wyjścia z tej pułapki. Istnieje przecież uzasadnione wyczucie różnic istotnych. Można je chwalić albo ganić, ale nie w tym rzecz. Idzie o zgodę na istnienie tych różnic.

N, s. 191–192

W powieści Kuśniewicza przypominane są uwagi Sandauera o poczuciu odrębności narodu wybranego jako jednej z przyczyn antysemityzmu (N, s. 65–66, 192). Podążając szlakiem wytyczonym przez krytyka, pisarz analizuje charakterystyczne cechy „dyskursu antysemitycznego”⁹⁷, m.in.: podkreślanie zaangażowania środowisk żydowskich w komunizm (N, s. 133), spiskową wizję dziejów (N, s. 137), zarzuty o dominację w handlu i kulturze (N, s. 146, 189). Poprzez zderzenie

⁹⁷ Terminu „dyskurs antysemityczny” użył M. Głowiński w odczycie wygłoszonym na zebraniu Komisji Historycznoliterackiej PAN w Katowicach 26.04.2004 roku.

stereotypów z rzeczywistością galicyjskiego miasteczka obnażona została nie tylko absurdalność antysemityzmu, ale przede wszystkim jego powierzchowność. W utworze zostało ukazane współlistnienie, które oznacza „zaczunek dla obyczajów tak nas różniących”, traktowanie Żydów z lekką wyższością, ale jak członków rodziny – „nasz pachciarz” (N, s. 46). Wychowany w takim środowisku bohater wyraźnie odcina się od utożsamiania odmienności z wrogością – świadczy o tym chociażby jego reakcja na chóralne „bij Żyda!” – „Odwracam się z niesmakiem” (N, s. 193). „Inność” nie ma dla niego także charakteru wartościującego – „absurdem” i „błędym kołem” zostały w utworze nazwane próby wysuwania na tej podstawie wniosków o wyższości bądź niższości danej kultury (N, s. 192). Z drugiej strony, narrator powieści Andrzeja Kuśniewicza raz po raz demaskuje we własnym sposobie myślenia i postępowania elementy antysemickie, które przeważnie są nieświadome lub wynikają z braku krytycznego stosunku do własnego środowiska i do siebie samego. Zbierane przez bohatera informacje na temat Zagłady wywołują w nim nie tylko przerażenie i współczucie, ale także poczucie winy. Narrator oskarża się o obojętność – „Wyznaję, że zawiniłem chłodem serca.” (N, s. 16), a także o konformizm i cynizm – „Ostrzegano mnie, i ja sam siebie, i to nie raz: Ty się tylko nie wdawaj, po co ci to” (N, s. 24). Bohater jednak nie uspokaja sumienia myślami, że nie brał udziału w rozruchach antyżydowskich, w czasie Zagłady był daleko. Przeciwnie – *Nawrócenie* jątrzy rany, demaskuje mity, nie pozwala przejść nad problemem do porządku dziennego. W utworze można dostrzec przekonanie (które wprost kilkanaście lat później wyraziła Hanna Świda-Ziemba), że porozumienie jest możliwe wówczas, gdy „mitom na temat nas samych przeciwstawimy nie ich krytykę, lecz prawdę o nas samych, nawet jeśli ta prawda może być dla nas także przykra”⁹⁸. Równocześnie powieść

⁹⁸ H. Świda-Ziemba: *Rozbrajając własne mity*. „Znak” 2000, nr 6, s. 43. Ostatnia powieść Kuśniewicza wpisuje się w dyskusję, która toczyła się w latach osiemdziesiątych – szczególnie bliski *Nawróceniu* jest opublikowany w tym samym roku szkic J. Błońskiego: *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, s. 1, 4, który wywołał wiele polemik i sporów (zob. m.in.: E. Berberyusz: *Wina przez zaniechanie*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 8, s. 4; K. Dziewanowski: *Proszę nie mówić za mnie*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 14, s. 5; J. Jastrzębowski: *Na różnych płaszczyznach*. „Tygodnik Powszech-

daleka jest od niwelowania różnic, gdyż właśnie w nich pisarz dostrzega możliwość porozumienia:

Inna tradycja, **inny** smak świata. **Inna** miara i objętości, i wagi faktów, czyli cegiełka, z jakich składa się nasze istnienie. I ta właśnie zdawałoby się przeszkoda wynikała z różnic, zamiast odcinać drogę do jakiejś umownej, przyjętej wzajemnie wspólnoty, zbliża.

N, s. 44; podkr. – E.D.

Utwór nie przynosi łatwych rozwiązań. Spotkania bohatera z ocalałymi z Zagłady przyjaciółmi w Paryżu w połowie lat siedemdziesiątych przekonują, że jeszcze daleko do porozumienia. Rozmowy są uprzejme, lecz wymuszone, brakuje słów (N, s. 78–79, 83), wspomnienia przywołują rzeczy zbyt bliskie i zbyt bolesne (N, s. 85). Choć rozmowa toczy się po francusku (N, s. 163) i uczestnicy unikają trudnych tematów, to jednak „można się było bez trudu zorientować, żeśmy się pogubili i zatracili” (N, s. 166).

W przeciwieństwie do szkicu Sandauera, w powieści Kuśniewicza nie ma publicznych spowiedzi. Pisarz radykalnie odcina się od rozrachunkowego stylu krytyka, nie czuje się uprawniony do sumowania win i krzywd – „Zatraskuję szufladę archiwalną pełną podsunętych mi życzliwie teczek z aktami. Oskarżeń, ale i usprawiedliwień” (N, s. 194) – od refleksji o charakterze ogólnym ucieka w prywatność.

W książce Kuśniewicza wyeksponowane zostało znaczenie osobistych kontaktów – „cały układ wzajemnych zależności. **Ja – inni**” (N, s. 64; podkr. – E.D.). Analiza stosunków polsko-żydowskich w powieści jest rozmową narratora z samym sobą, ze spotkanymi po latach

ny” 1987, nr 14, s. 5; J. Turowicz: *Racje polskie i racje żydowskie*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 14, s. 1, 4). Zob. także „Znak” 1983, nr 2–3 zatytułowany *Żydzi w Polsce i w świecie. Katolicyzm – Judaizm oraz „Znak” 1988, nr 5–6 – Żydzi, Polska, chrześcijaństwo. Dziedzictwo i współczesność* (tu m.in. artykuł A. Romanowskiego: *Biedni Polacy patrzą na siebie*, s. 141–159). Antysemityzmowi został poświęcony cały numer „Res Publici Nowej” 1999, nr 7–8. Zob. także: *Czy Polacy są antysemitami? Wyniki badania sondażowego*. Red. I. Krzemiński. Warszawa 1996; M. Janion: *Spór o antysemityzm*. „Kontrapunkt” [magazyn kulturalny „Tygodnika Powszechnego”] 2000, nr 7, s. 9–12.

przyjaciółmi, bądź z wymaginowanymi rozmówcami. Nawracanie ma charakter emocjonalny i subiektywny (N, s. 11), bohater, nawracając do galicyjskiego miasta swojej młodości⁹⁹, szczególną uwagę poświęca miejscowym Żydom. Konfrontacja z obcą kulturą uświadamia cechy rodzinnego środowiska, pozwala spojrzeć z dystansem na własne tradycje (N, s. 34–36). Za pośrednictwem ironicznych obrazów przedstawiających bogatego turystę, któremu w egzotycznym kraju usługują miejscowi (N, s. 29–32), bądź „dobroczyńcę”, który dokonując niewielkiego fałszerstwa, ratuje starego Żyda przed zgubą (N, s. 17–19), *Nawrócenie* ukazuje w krzywym zwierciadle swoisty „feudalizm” – przepaść pomiędzy „rasą panów” (N, s. 28), a Żydami, którzy są „osobni, odrębni, nieosiągalni” (N, s. 29):

Wtedy cała ta **inność** wydała mi się czymś nieporównywalnym. Co dziwniejsze, nieosiągalnym dla mnie, który zdałoby się osiągnąć mógł prawie wszystko, jeżeli już nie dosłownie wszystko na tej ziemi, należącej zdawałoby się do nas. A przez tę **inność**, tę wyodrębnioną swoistość samą w sobie, okazał się ten rezerwat czymś jeśli nie równym to przynajmniej równoległym, a przez to jednocześnie poniekąd i wyższym. Tyle że w innym pojęciu tej poszukiwanej wyższości. Chyba przez tę, wiadomą mi, ileś tam tysięcy lat sięgającą tradycję.

N, s. 33–34; podkr. – E.D.

Bohatera fascynuje środowisko „odgrodzone obyczajem i jakimiś tajnymi zastrzeżeniami” (N, s. 33). Poczucie odrębności (tak mocno podkreślane w szkicu Sandauera) dla narratora *Nawrócenia* jest wyzwaniem (N, s. 192–193), z zainteresowaniem przygląda się ubogim chałaciarzom, ale także przedstawicielom inteligencji żydowskiej. Ważną rolę w powieści odgrywa postać szkolnego kolegi – syna zasymilowanego mecenasa Pordesa:

Był w naszej wypożyczalni obraz znany zresztą. Na nim Spinoza – wyraźnie już Benedykt, a nie Baruch – kroczył odziany wbrew

⁹⁹ W powieści nie pada wprost nazwa miasta, jednak liczne przesłanki pozwalają widzieć w nim przedwojenny Lwów. Zob. A. Woldan: *Mit Austrii w literaturze polskiej*. Przeł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski. Kraków 2002, s. 199–200.

obyczajom po cywilnemu, jak goj, zaczytany, nikogo i nic wokół nie widzący. Mija właśnie synagogę w ciasnym zaułku, zamkniętą, zagrodzoną przez rozkrzyżowane ramiona człowieka o fanatycznych oczach. **Inni**, rytualnie odziani – obok. Jeden nachylony, sięgający cegły czy kamienia, by cisnąć nią w heretyka, w odstępce od Zakonu. Ile razy traślałem na pięterko wypożyczalni, zatrzymywałem się i wpatrywałem w tę reprodukcję. Fascynowała mnie. To mijanie. Ten zaprzaniec i ci sfanatyzowani prawowierni. Przychodziło mi parokrotnie na myśl śmiało porównanie: że nasz Rudek mógłby śmiało być takim właśnie jak na tej rycinie Spinozą.

N, s. 113; podkr. – E.D.

Ten sam obraz został przywołany w *Zapiskach z martwego miasta* Artura Sandauera¹⁰⁰. Narratorzy obu utworów są rozdarci pomiędzy polskimi a żydowskimi częściami miasta. Książka Sandauera jest wyzwaniem rzuconym kompleksom, jej parabiograficzne fragmenty drwią z samounicestwienia świadomości. W *Zapiskach z martwego miasta* rezygnacja z własnych korzeni, zacieranie różnic prowadzi do postawy nieautentycznej, jej przykładem jest groteskowa postać Mieczysława Resenzweiga. Wynika to z przekonania, że asymilować się znaczy „akceptować kryteria obyczajowe i kanony estetyczne obcego społeczeństwa – także wtedy, gdy mierzą one w nas”¹⁰¹. Proces ten – zdaniem krytyka – sprzyja patrzeniu na siebie cudzymi oczami, rodzi skłonność do autoironii. W szkicu *O sytuacji pisarza polskiego...* pojawia się zdanie, że asymilacja w gruncie rzeczy jest niemożliwa, możliwa jest jedynie „analiza jej niemożliwości”¹⁰². Bohater powieści Kuśniewicza również doświadcza problemów związanych z przekraczaniem granic. Narrator *Nawrócenia* z dystansem opisuje tradycję, w której jest zanurzony, ale również w przejawskrawiony i ironiczny sposób przedstawia swoją fascynację światem żydowskim. *Nawrócenie* ukazuje jednak nie tyle znoszenie „inności” przez akceptację odmiennych kanonów, ile raczej przejście od „inności” rozumianej jako ob-

¹⁰⁰ A. S a n d a u e r: *Zapiski z martwego miasta. Autobiografie i parabiografie*. Warszawa 1963, s. 9–10. O lekturze tej książki Sandauera pisze Kuśniewicz w Mhl, s. 99.

¹⁰¹ A. S a n d a u e r: *O sytuacji pisarza polskiego...*, s. 27.

¹⁰² Ibidem, s. 96–97.

coś do „inności” oznaczającej bliskość. Przeszłość wywołuje refleksję o życiu „Obok i Ponad” (N, s. 48), współczesność podsuwa myśl o życiu „Obok i Razem” (N, s. 65). W Rudku bohater najpierw widzi zasymilowanego Żyda, po latach dostrzega w nim zmagającego się ze swoimi doświadczeniami człowieka, patrzy na siebie i przyjaciela nie jak na Polaka i Żyda, lecz jak na „dwóch Europejczyków” (N, s. 113). Początkowo w *Nawróceniu* inność jest synonimem obcości tradycji, jednak zbierając materiały do swojego raportu z nawracania, bohater odkrywa także wspólnotę zapachów, smaków i dźwięków, dochodzi do stwierdzenia, że mijający się Polacy i Żydzi żyją „blisko siebie” (N, s. 200). To sformułowanie przekonuje, że kontekstem dla inności w tej powieści jest nie tyle (jak w szkicu Sandauera) antysemityzm, ile raczej dialog.

Pojawiające się tak często w powieści Kuśniewicza słowo „inny” jest jedną z najważniejszych kategorii w filozofii dialogu. Główną cechą *Nawrócenia* jest dialogiczność, która może być rozpatrywana na różnych płaszczyznach: psychologicznej (dialog z samym sobą, z sobą z przeszłości), społeczno-historycznej (dialog polsko-żydowski), intertekstualnej (dialog z pisarstwem Artura Sandauera) i wreszcie antropologicznej. Spotkania stanowią także ważny element kompozycji tego utworu (kulminacyjny charakter spotkania z grupą Żydów zamawiających opowieść o Zagładzie, rozmowy z przyjaciółmi). W *Nawróceniu* „inny” nie jest jednak równorzędnym partnerem – relację „ja” – „ty” (znaną z prac Buber’a) wypiera tu raczej relacja „ja” – „inny” (charakterystyczna dla myśli Lévinasa). W powieści jest podkreślana radykalna odmiennność drugiego (nie tylko Żyda, ale każdego człowieka). Michał Bardel pisze, że inność jest „cechą relacyjną i jej kształt niczym negatyw odzwierciedla naszą tożsamość”¹⁰³, a Michał Paweł Markowski stwierdza, że kiedy mówimy o „inności” „w gruncie rzeczy rozmawiamy o tym, jaki model tożsamości przyjmujemy za własny”¹⁰⁴. W powieści Kuśniewicza konfrontacja z kulturą żydowską uświadamia cechy rodzinnego środowiska, pozwala spojrzeć z dystansem na własne tradycje (N, s. 34–36), ale przede wszystkim pozwala

¹⁰³ M. Bardel: *Różne twarze inności*. „Znak” 2004, nr 1, s. 12.

¹⁰⁴ M.P. Markowski: *Inność i tożsamość*. W: *Idem: Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne*. Kraków 2004, s. 106.

poznać siebie¹⁰⁵. Bohater osobiście zмага się z antysemityzmem (jako niechęcią do „innego”) we własnym środowisku i w sobie samym. Kontakt z „innym” w powieści stopniowo staje się spotkaniem, czyli „wydarzeniem, które otwiera przed spotkanym i spotykającym nowy wątek dramatyczny”¹⁰⁶. Kolejne spotkania zmieniają bohatera – prowadzą do tytułowego nawrócenia. Termin ten oznacza także „egzystencjalny skok”, „absolutny zwrot”, który jest możliwy dzięki Drugiemu; jak pisze Stefan Szary, „nawrócenie” staje się w filozofii dramatu bardzo ważną kategorią:

Nawrócenie oznacza tu bowiem, że człowiek jest istotą zdolną do uczynienia zwrotu ku Dobru, które go nieustannie wzywa. Ten zwrot jest możliwy dzięki temu, że człowiek odkrywa w sobie – dzięki Innemu – wolność i działanie łaski. Dobro bowiem wzywa i woła¹⁰⁷.

Proces przemiany obrazują refleksje na temat mezuzu. Dla kolekcjonera mezuzu, czyli „zwitek pergaminu z dwoma pierwszymi akapitami modlitwy (»Słuchaj Izraelu! Pan jest Bogiem naszym, Pan jest jeden«) umieszczony w pudełeczku i przymocowany do framugi z prawej strony drzwi”¹⁰⁸, jest kolejnym trofeum. Pasja zbieracza przyczynia się do

¹⁰⁵ Na ten aspekt powieści zwraca uwagę J. Jarzębski: „Kuśniewicz napisał oczywiście książkę o Żydach – takich, jakich zapamiętał z czasów dzieciństwa i młodości, napisał też książkę o »problemie żydowskim« w Polsce. Ale napisał ją wyraźnie odmiennym od przyjętego powszechnie tonem, unikając z jednej strony postawy etnograficzno-archeologicznej, z drugiej – ekspiacyjno-moralizatorskiej. Udać się to mogło tylko dlatego, że pisząc o Żydach, autor nie zapomniał o sobie, że »problem żydowski« nie zagłuszył w nim, a może nawet przeciwnie – rozjątrzył do najdalszych granic jego własny osobisty problem. [...] pytanie o Żydów to także pytanie o nas samych, o to, czym dla nas i w nas byli, jakim echem odzywa się dziś to puste miejsce obok nas. I w tak pojętym procesie samopoznania książka Kuśniewicza może być nam pomocna”. J. Jarzębski: *Zrozumieć Żydów – zrozumieć siebie...*, s. 8, 7.

¹⁰⁶ J. Tischner: *Inny...*, s. 16.

¹⁰⁷ S. Szary: *Człowiek – podmiot dramatu. Antropologiczne aspekty filozofii dramatu. Józefa Tischnera*. Kęty 2005, s. 26.

¹⁰⁸ A. Żbikowski: *Żydzi*. Wrocław 1997, s. 133. Por. „[...] dwa fragmenty z Księgi Powtórzonego Prawa, zawierające ów wers – czyli pierwsze dwa akapity *Szema* – powinny być wypisane atramentem na pergaminie, umieszczone w futerale i przymocowane do framugi drzwi co najmniej w dwóch trzecich jej wysokości (ale nie na górnej

obsesyjnych (choć wyimaginowanych) poszukiwań bohatera. Jednakże narrator nie wie, co zrobiłby z odnalezionym przedmiotem. Mezuz wywołuje pytania: „czyjego chroniła domu, czyje pobożne palce dotykały jej, przekraczając próg, w jakich okolicznościach [...] zmieniła właściciela” (N, s. 160). Umieszczenie „obcego ciała” (N, s. 162) we własnym domu wydaje się bohaterowi czymś niestosownym, ale nie odważy się także ofiarować mezuzy ocalałym z Holocaustu przyjaciółom. Domowa relikwia jest więc nie tylko nośnikiem atrybutów kulturowych, ale także otwarciem na „innego”. Refleksje na temat mezuzy przywodzą na myśl stwierdzenie Lévinasa o wykraczaniu ponad fizyczną powierzchnię rzeczy, o kontakcie z rzeczami, który jest „obsesją z powodu śladu, jaki zostawiły na rzeczy czyjaś skóra lub niewidzialna twarz”¹⁰⁹. Bohater przestaje myśleć o mezuzie jak kolekcjoner, lecz widzi za jej pośrednictwem „innego”. Przedmiot, podobnie jak twarz w rozważaniach dialogików, „udostępnia, ale i ukrywa innego”¹¹⁰. Człowiek z powieści Kuśniewicza, poszukując mezuzy, przekonuje się, że „relacja z tym, co inne, jest relacją z Tajemnicą”¹¹¹. Jedną z kluczowych scen powieści jest wizyta bohatera w synagodze:

Kiedy usłyszałem po raz pierwszy ich śpiew, pojąłem **głębokość nie tylko tradycji, lecz i tragedii**. Pałace się świece. Stałem dyskretnie wciśnięty między kolegów, którzy ułatwili mi uczestnictwo w sam Sądny Dzień. W kapeluszu jak oni i poczuciu jakiejś niewygody, bo i niedyskrecji. Bo przecież z ciekawości, jak turysta. A jednak nie tak zupełnie. Jakby na zwiadach. Asystujący zarazem w czymś, co mogłoby być lekcją anatomii z obrazu Rembrandta. Uczeń doktora Tulpe, jakoś tak. W niewygodzie i lęklwym zażenowaniu przestępujący z nogi na nogę. A tam za czarnymi oknami – ciemność nieprzenikniona.

N, s. 45; podkr. – E.D.

belce), po prawej stronie drzwi, patrząc od strony wejścia do domu. Futerał z pergaminem nazywa się *mezuz*, co oznacza po prostu „pionowe części futryny drzwiowej”. N. Solomon: *Judaizm*. Przeł. J. Mytkowska. Warszawa 1997, s. 93.

¹⁰⁹ E. Lévinas: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mróczyński. Warszawa 2000, s. 128.

¹¹⁰ I d e m: *Czas i to, co inne...*, s. 84.

¹¹¹ Ibidem, s. 79.

Nawrócenie oznacza porzucenie roli turysty i kolekcjonera. Zbliżenie do „innego” przekonuje, że „bliskość jest różnicą”¹¹², bohater jest wciąż „bliski i zarazem obcy” (N, s. 64). Kolejny uczeń doktora Tulpe pragnie odsłonić Tajemnicę i odkrywa jedynie niepewność. W przywołanej scenie można dostrzec nawiązanie do fragmentu wiersza Zbigniewa Herberta pod tytułem *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, który jako motto poprzedza *Nawrócenie*:

teraz zasłona spada
Spinoza zostaje sam

nie widzi złotego obłoku
światła na wysokościach

widzi ciemność

Pan Cogito przytacza zaskakujący dialog: gdy Spinoza zadaje pytania natury filozoficznej, Bóg milczy, a następnie mówi o „Rzeczach Naprawdę Wielkich”, ukazuje konieczność „afirmacji przygodnej natury ludzkiego istnienia”¹¹³. Prawda spekulacji filozoficznych zderzona zostaje z prawdą codziennego doświadczenia. Ostatnie wersy utworu skłaniają interpretatorów do postawienia pytania, czy w objawieniu tym widzieć należy diabelską pokusę, czy boskie „wodzenie na pokuszenie” – zachętę do krytycznego przewartościowania poglądów i postawy filozofa, czy też źródło medytacji o złożoności prawdy i niepewności ludzkiego poznania. W przywołanej scenie powieści bohater, podobnie jak Spinoza w wierszu Herberta, „widzi ciemność”. To doświadczenie, tak jak poszukiwania mezuzy, nie jest już wrażeniem turysty czy efektem wysiłku kolekcjonera, lecz „zaczątkiem mistyki” (N, s. 159), uznaniem Tajemnicy.

¹¹² E. L é v i n a s: *Inaczej niż być lub ponad istotą...*, s. 277.

¹¹³ R. N y c z: „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”. W: I d e m: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 235–257.

O sobie samym – o Puzzlach pamięci

Nawet dla czytelników „niewtajemniczonych” w biografii Kuśniewicza, czyli takich, którzy posiadają na ten temat jedynie bardzo ogólną wiedzę¹¹⁴, oczywiste jest, że pisarz często wykorzystuje w swoich utworach osobiste doświadczenia. Także badacze zwracają uwagę na aspekty autobiograficzne twórczości autora *Lekcji martwego języka*¹¹⁵. Dzieje się tak dlatego, że w tym przypadku, korzystając z rozróżnienia zaproponowanego przez Jerzego Smulskiego, można mówić zarówno o postawie, jak i strategii autobiograficznej¹¹⁶.

Pierwsza z nich wiąże się z autobiografizmem implikowanym przez sygnały zakodowane w strukturze utworu bądź przez pewnego typu relacje między tekstami tego samego autora. W twórczości Kuśniewicza występują niemal wszystkie sygnały postawy autobiograficznej¹¹⁷. Przede wszystkim w utworach autora *Piraterii* bardzo często dystans pomiędzy „ja” przedstawionym, a „ja” twórcy (o którym pisze Aleksandra Okopień-Sławińska¹¹⁸) bywa zmniejszany do tego stopnia, że

¹¹⁴ O podziale na czytelników wtajemniczonych i niewtajemniczonych w biografii twórcy i konsekwencjach z tym związanych pisze J. S m u l s k i: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale prozy polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 89.

¹¹⁵ O autobiografizmie w twórczości „galicyjskiego outsidera” piszę we wcześniejszych fragmentach tej pracy: *Czytanie Kuśniewicza oraz Galicyjska wspólnota*.

¹¹⁶ J. S m u l s k i: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna...*, s. 83–101; I d e m: *Odmiany autobiografii w prozie współczesnej*. „Polonistyka” 1994, nr 6, s. 335–337.

¹¹⁷ Listę tego rodzaju sygnałów zaproponowała I. S k w a r e k: *Dlaczego autobiografizm? Powieść autobiograficzna dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 1985, s. 30. Koncepcję modyfikuje natomiast J. S m u l s k i: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna...*, s. 88.

¹¹⁸ A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a: *Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*. W: E a d e m: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1985, s. 99–115. Podobnie uważa R. N y c z, który jednak używa pojęcia „tropy ja”, wyjaśniając, że stanowi ono „najprostszy, ale też trafny i poręczny model opisu pojęcia podmiotowości, które również zakłada wstępne rozwarstwienie – na przykład na »ja« przedmiotowe i »ja« podmiotowe, »ja« empiryczne i »ja« transcendentalne, »ja« powierzchniowe i »ja« głębokie, a zatem również na »ja« tekstowe oraz »ja« twórcy.” R. N y c z: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w lite-*

„ja” tekstowe bywa uznawane za „autorski sobowtór”¹¹⁹. Zwłaszcza obecna w *Stanie nieważkości* czy *Nawróceniu* narracja pierwszoosobowa sugeruje tożsamość narratora i pisarza. Bohaterem i zarazem narratorem pierwszej z wymienionych powieści jest pisarz, który – podobnie jak autor – ma na imię Andrzej, pochodzi z dawnych Kresów Wschodnich i przeżywa zawal serca. Natomiast drugi utwór – *Nawrócenie*, jest – jak sam pisarz mówił – spłatą długu zaciągniętego u osób, które niegdyś spotkał¹²⁰. Dodatkowo przypuszczenie na temat postawy autobiograficznej w pisarstwie „galicyjskiego outsidera” potwierdza „format duchowy” narratorów jego utworów. Zazwyczaj osobami mówiącymi są tu intelektualiści, wywodzący się z kręgów ziemiaństwa galicyjskiego, związani w różny sposób ze sztuką (*Stan nieważkości*, *Lekcja anatomii*). Częste są również wzmianki autotematyczne – rozważania na temat sztuki i roli artysty zajmują bohaterów *Króla Obojga Sycylii*, *Stanu nieważkości*, *Lekcji anatomii*, *Witraża*. W powieściach Kuśniewicza zostali sportretowani nie tylko twórcy, ale także kolekcjonerzy – miłośnikiem sztuki jest porucznik Kiekeritz z *Lekcji martwego języka*, a także bohaterowie *Eroiki* – Christian i Ottocar oraz Maurycy w *Witrażu*. Fragmenty powieści Kuśniewicza przypominają utwory wspomnieniowe, a w *Królu Obojga Sycylii* przytoczone zostały wprost zapiski i notatki Emila R. Tematem wielu utworów Kuśniewicza jest dzieciństwo, młodość i dojrzewanie (*W drodze do Koryntu*, *Strefy*). Uważny czytelnik dostrzeże nie tylko powracające często motywy i wątki (np. przyjaciela Ukraińca, rodzinnych dziwaków, polowań, spotkań towarzyskich), ale także autocytaty (w części zatytułowanej *Ostatnie słowo* nazywam je „śladami” twórczości).

Natomiast strategia autobiograficzna – zdaniem Jerzego Smulskiego – to autobiografizm uzewnętrzniony w sposób bezpośredni, przez istnienie w dorobku pisarza wypowiedzi (mogą to być książki wspomnienio-

raturze polskiej ostatniego stulecia. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 86.

¹¹⁹ Takiego określenia używa A. Okopień-Sławińska w odniesieniu do „ja” lirycznego. Eadem: *Semantyka „ja” literackiego...*, s. 111. O „sobowtórach” w twórczości Kuśniewicza pisze B. Kazimierzczuk: *Wskreszanie umarłych królestw*. Kraków 1982.

¹²⁰ Pp, s. 67.

we, pamiętniki, wywiady) ujawniających fakty z jego biografii i wskazujących na ich związki z fabułami dzieł¹²¹. W licznych wywiadach i wypowiedziach prasowych pisarz mówił wprost o związkach między swoimi utworami a biografią. Najbardziej niewątpliwym dowodem na istnienie w twórczości danego prozaika strategii autobiograficznej jest „książka klucz”, którą może być tekst interlokucyjny („rozmowa z...”)¹²². Takim tekstem są *Puzzle pamięci* – wywiad przeprowadzony przez Grażynę Szczesniak z Andrzejem Kuśniewiczem.

Rozmowę tę można porównać do podobnych dialogów ze znanymi pisarzami (począwszy od rozmów Dominika de Roux z Gombrowiczem, przez zapis spotkania Krzysztofa Kąkolewskiego z autorem *Ziela na kraterze*, zatytułowany *Wańkowicz krzepi, Podróżnego świata* – rozmowę Renaty Gorczyńskiej z Czesławem Miłoszem, *Ocalonego na wschodzie* – wywiad Piotra Szewca z Julianem Strykowski, *Rozmowy w Dragonei* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Włodzimierza Boleckiego, Stanisława Beresia *Pół wieku czyśćca*, czyli rozmowy z Tadeuszem Konwickim itp.). Książki te zbliża fakt, że są spotkaniem, rozmową z..., jednak w każdej z nich widoczne są nieco odmienne strategie rozmówców, np. powszechnie znany jest fakt, że Gombrowicz sam ułożył pytania. W *Puzzlach pamięci* nie ma intymnych wyznań i sekretów, jakie można znaleźć w rozmowie z Julianem Strykowski, nie ma także takiej dramaturgii i emocji, jak w wywiadzie Beresia z Konwickim, podczas którego rozmówcy krzyczą na siebie, przerywają sobie, pisarz manifestuje swoje niezadowolenie z tematu rozmowy, wykręca się brakiem pamięci, a pytający nie daje się zbyć byle czym, jest uparty, draży temat. Grażyna Szczesniak nie przypomina także Renaty Gorczyńskiej, która w rozmowie z Miłoszem często weryfikuje własne hipotezy interpretacyjne. Rozmówczyni w *Puzzlach pamięci* raczej usuwa się w cień, jej strategia ogranicza się do podtrzymywania wypowiedzi pisarza i porządkowania wyводу. Grażyna Szczesniak nie zadaje kłopotliwych pytań, nie draży, jest powściągliwa i dyskretna. Dlatego czytelnicy nie znajdą w rozmowie rzece niezna-

¹²¹ J. S m u l s k i: *Odmiany autobiografii w prozie współczesnej...*, s. 335–337. Zob. także I d e m: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna...*, s. 83–101.

¹²² I d e m: *Odmiany autobiografii w prozie współczesnej...*, s. 338.

nych faktów, zaskakujących historii czy opinii. Ta „rzeka” nie jest burzliwa, lecz raczej spokojna. Można w takiej postawie widzieć zalety – rozmówczyni pozwala pisarzowi mówić o tym, o czym chce. Autor *Nawrócenia* z kolei nie podejmuje strategii konfesyjnej, raczej bliższa mu jest autokreacja. Tadeusz Konwicki zapytany przez Stanisława Beresia, dlaczego zgodził się na rozmowę, powiedział, że miał nadzieję, iż powstanie „ciekawý autotekst” przez „lustro” rozmówcy¹²³. Myślę, że właśnie z takim „autotekstem” mamy do czynienia w przypadku *Puzzli pamięci*. Autorem tej rozmowy rzeki jest przede wszystkim sam Kuśniewicz, powstał w ten sposób swoisty „autotekst” – podsumowanie życia i twórczości. Grażyna Szcześniak pomaga autorowi *Piraterii* składać rozsypane „puzzle pamięci” i pilnuje, by panował w nich porządek chronologiczny (wspomnienia pisarza są uporządkowane, od pierwszych zapamiętanych obrazów domu i rodzinnej okolicy, przez edukację, szkoły, młodość, doświadczenia wojenne i powojenne, aż po współczesność). Przeplatanie tych wspomnień uwagami na temat utworów potwierdza autobiograficzny charakter pisarstwa Kuśniewicza. Szkoda, że w książce nie ma informacji na temat okoliczności, w jakich powstała rozmowa rzeka, oraz jak wyglądały spotkania i prace nad przygotowaniem publikacji. Pisarz opowiada o swoim życiu i twórczości, podsuwa konteksty do interpretacji własnych utworów, komentuje je oraz mówi o swoich fascynacjach i inspiracjach. Przede wszystkim *Puzzle pamięci* stają się spotkaniem z sobą sprzed lat i z „innymi”:

Wie pani, to jest tak, że latami się nie wspominało, czy może od-suwało tamte natrętne zauroczające obrazy..., a potem, nagle, tak jak teraz – wszystko wraca...

Pp. s. 6

Obok pamięci w tym wywiadzie pojawia się również świadomość autokreacji, mówieniu o sobie samym towarzyszy nieustannie wysiłek stwarzania siebie:

¹²³ S. Beres: *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Kraków 2003, s. 9.

[...] mówiłem to tyle razy, że zaczynam się powtarzać i sam sobie robię taką gombrowiczowską „gębę”.

Pp, s. 32

Pisarz wie, że wspominając, kształtuje swój wizerunek, interpretuje nie tylko swoją twórczość, ale także własne życie. Kuśniewicz podkreśla rolę czasu, który wpłynął na jego biografię. Opowiada o kolejnych spotkaniach z różnymi ludźmi. Wśród nich są członkowie rodziny, bona i nauczyciel domowy, przyjaciele z dzieciństwa (syn Boya Żeleńskiego), koledzy i zwierzchnicy z czasów pracy w dyplomacji, żona, pisarze (Ksawery Pruszyński, Julian Tuwim, Julian Strykowski). Również o swoich literackich fascynacjach autor *Lekcji martwego języka* opowiada jako o spotkaniach z człowiekiem za pośrednictwem tekstu. Twórczość wiąże się z osobą, z losami autora i czytelnika, wpisuje się w ich biografię. Szczególną rolę odgrywa tu spotkanie z Gombrowiczem, którego Kuśniewicz uważa za „największego współczesnego pisarza”, podkreślając, że najwyżej z jego utworów ceni *Dziennik* (Pp, s. 34).

W literaturze autor *Piraterii* najwyraźniej szuka prawdy o konkretnym człowieku, a także uniwersalnych prawd antropologicznych. Nieprzypadkowo zatem najważniejszymi – jego zdaniem – opowieściami są: *Odyseja* i *Faust*. W pierwszej z nich ludzki los ukazany został jako wieczne poszukiwanie, niekończąca się tułaczka, w drugiej natomiast analizowane jest pragnienie osiągnięcia czegoś, nawet za najwyższą cenę, którą jest zaprzękanie się złu (Pp, s. 37–38). Z tego, co Kuśniewicz mówi o swoich utworach, jasno wynika, że kluczowym dla niego problemem jest poszukiwanie tożsamości. Pisarza interesuje zarówno tożsamość w wymiarze jednostkowym, jak i tożsamość narodowa, analizuje stan świadomości zbrodniarza i kata, homoseksualisty, artysty. Poszukiwanie istoty różnie pojmowanej tożsamości widoczne jest na przykład w następujących wypowiedziach „galicyjskiego outsidera” na temat *Eroiki*, *Stref* i *Stanu nieważkości*:

Interesowało mnie też zagadnienie homoseksualizmu. Jego otoczka „idealna”, poszukiwanie przyjaźni „wyższej”... jest coś z tego w *Eroice*. [...] Bohater *Eroiki* nie jest zwykłym wojennym zbrodniarzem w rodzaju Eichmanna. Otto von Valentin jest zbrodniarzem zupełnie innego rodzaju, wyższego rzędu. [...] **Zawsze mnie**

interesowały marginesy psychiki ludzkiej, zupełnie natomiast nie to, co jest tylko widzeniem czarno-białym.

Pp, s. 37–38; podkr. – E.D.

Bohater poszukuje z perspektywy dnia dzisiejszego swojej **duchowej tożsamości**, na którą składa się w ogromnej mierze przeszłość, wszystkie przeżyte silnie, głębiej chwile w latach dzieciństwa, młodości i wieku dojrzałego. Swoje życie bohater dzieli na „strefy”, każda z nich posiada własną barwę, własny klimat, stosownie do tego inny sposób narracji, język i rytm.

Pp, s. 43–44; podkr. – E.D.

To jest książka napisana w specjalnych warunkach. Jej ramę wyznacza czas choroby narratora, który po ciężkim zawale serca przebywa w szpitalu i z perspektywy zaglądającej mu w oczy śmierci **podejmuje próbę odnalezienia się w przeszłości.**

Pp, s. 46; podkr. – E.D.

Najważniejszym wyznacznikiem tożsamości dla Kuśniewicza jest pamięć, dlatego też wspomnieniom w swojej twórczości przypisuje ogromną rolę. Bohaterowie utworów kowenickiego autora nieustannie rozpamiętywują przeszłość, nie potrafią odnaleźć się w teraźniejszości, ich żywiołem natomiast jest to, co minęło. *Puzzle pamięci* są rozsypką biograficzną, składającą się z różnych fragmentów, nasuwających się wspomnień, postaci, przeżyć, lektur wyłania się przede wszystkim z nich postać pisarza, w cieniu jest autoportret człowieka. Najciekawsze w tej rozmowie wydają się komentarze do własnej twórczości. *Puzzle pamięci* ukazują publiczny, oficjalny wizerunek pisarza, stosunkowo mało tu intymnych, osobistych wyznań.

Rozmowa rzeka przekonuje, że „galicyjski outsider” zamieszkuje w przeszłości, jego żywiołem są wspomnienia. W rozmowie z Grażyną Szcześniak rzadko pojawiają się uwagi o teraźniejszości, najczęściej pisarz wyraża się o niej negatywnie (krytykuje polityków, życie społeczne, mówi o niedołężności i starości, o tym że właściwie jest uwięziony we własnym mieszkaniu). Kuśniewicz ożywia się wówczas, gdy zaczyna wspominać. Taka postawa potwierdza przypuszczenie Barbary Skargi, która analizując myśl Heideggera, zastanawia się, czy nie należy uznać, że nasze istnienie zanurzone jest raczej w przeszłości i przyszłości, aniżeli teraźniejszości:

Czym bowiem jest to teraz? Gdy o nim mówię, już minęło, nie jestem w stanie go uchwycić. Jestem nieustannie tym, kto był, i z tej pozycji przeszłej projektował przyszłość, a z perspektywy projektu zwracał się ku przeszłości¹²⁴.

Te wątpliwości wydają się nieobce także autorowi *Mieszanin obyczajowych*. Pisarz przywołuje zdanie ze *Stref*:

Można się wymknąć cichaczem z czasu teraźniejszego..., przekroczyć czas najbliższy, zapuścić w stare aleje, odetchnąć tamtejszym powietrzem, porównać zapachy, skonfrontować marzenia, zestawić racje te i tamte, emocjonalne i rzeczowe, wychłódlę, wciąż jeszcze absurdalnie parzące.

(Pp, s. 43)

i sam próbuje to czynić – nieustannie wymyka się z czasu teraźniejszego. Kuśniewicz przyznaje:

Na pewno mam skłonności, potrzebę sięgania w głąb czasu, w głąb pamięci, co pozwala ten czas miniony zatrzymać. Pisałem w *Królu Obojga Sycylii*: „Notujemy, notujemy skrzętnie, gdyż nic się już nie powtórzy. Jest jedyne i nieodwracalne, pierwsze i zarazem ostatnie w swym kształcie i w swym wymiarze. Wszystko przecież jest ważne, każda możliwa ewentualność, każdy szczegół, każda myśl, co przemknęła – bo może nie do końca, bo może został jakiś ślad, zadra, co ujawni się po latach – i pozwoli wtedy lepiej zrozumieć teraźniejszość, pomoże rozjaśnić przeszłość, każe wzruszyć ramionami nad przyszłością roztopioną w oceanie możliwości”. Więc, gdyby ktoś chciał pytać mnie, jak rozumiem rolę pisarza, w tym wypadku swoją osobiście, to właśnie w tym cytacie byłaby jakaś odpowiedź.

Pp, s. 82–83

W *Puzzlach pamięci* pisarz tworzy własny wizerunek, legendę umiarkowanego sybaryty – „Nie mam, z pewnością, żadnych skłonności do ograniczania moich życiowych przyjemności” (Pp, s. 59), ceniącego sobie wygodę i wytworne dania, trunki i zakąski, „Galileusza”

¹²⁴ B. Skarga: *Tożsamość Ja i pamięć*. „Znak” 1995, nr 5, s. 6.

zafascynowanego przeszłością i z tej perspektywy formułującego sądy o współczesności, pisarza (który czerpie z własnych życiowych doświadczeń, dla którego najciekawszym tematem jest on sam) miłośnika kina i teatru. Pojawia się tu także wątek dwuznaczności pamięci związanej ze zmyśleniem, który wydaje się ponownie analogiczny do refleksji Barbary Skargi:

Pamięć, a więc pamiętanie, zapominanie i przypominanie są w nieustannej grze. Są one podstawowymi elementami naszej egzystencji. Dlatego też narasta wątpliwość, czy w ogóle można dotrzeć do właściwego sensu przeszłości własnej, czy można osiągnąć jej właściwe rozumienie? Ja wybiega w przyszłość i przeszłość i niemal ciągle zmienia swój do wydarzeń stosunek. Na ten stosunek wpływają nowe wydarzenia i przeżycia, a także [...] wpływa ten inny, który na swoją byłość patrzy i ją interpretuje, Jego spojrzenie koryguje moje wspomnienia, przywołuje to, co mogło być przeze mnie odrzucone, stłumione, zapomniane. Jest nieustannym sędzią mojej historii. To moja historia, moja własna, ale pisana na cztery ręce. Moja w pewnych momentach i zarazem taka, która mnie samemu wydaje się w wielu momentach obca¹²⁵.

Puzzle pamięci są nie tylko jednym z wielu wywiadów z autorem *Stanu nieważkości*, ale myślę, że można je uznać za jedyny utwór w dorobku Kuśniewicza, w którym pisarz mówi wprost o sobie samym. Znamienny wydaje mi się fakt, że twórca tak często odwołujący się do własnej biografii, wyznający wielokrotnie, że nie potrafi pisać o czymś, czego nie doświadczył, nie zostawił pamiętników, dzienników, lecz właśnie rozmowę. Widzę w tym także wyraz przekonania o dialogicznej naturze człowieka. Ta „książka mówiona” nie powstałaby bez rozmówcy, bez drugiej osoby¹²⁶. Anna Łebkowska podkreśla rolę przyimka „z” w tego rodzaju tekstach, który jej zdaniem wyraźnie wskazuje na aspekt podmiotowy:

¹²⁵ Ibidem, s. 9–10.

¹²⁶ Określenie „książka mówiona” wprowadzone przez W.J. Onga, przywołuje wielu badaczy, m.in. A. Ł e b k o w s k a: *Rozmowy z pisarzem – analiza gatunku*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. L u b e l s k a, A. Ł e b k o w s k a. Kraków 1994, s. 175.

Wyższość rozmowy nad wywiadem z wielu względów jest oczywista, kryje się tu jednak coś więcej: wszystko bowiem wskazuje na to, że rozmowa traktowana jest jako pewna wartość, nie tylko w sensie nobilitującym jej uczestników, ale także jako wspólnota, wzajemne porozumienie.

Rozmowa jest wartością – jedno z założeń współczesnej filozofii dialogu najdobitniej uwidocznione zostaje w Buberowskiej koncepcji „rozmowy prawdziwej”, zachodzącej: „pomiędzy ludźmi, którzy zostają pochwyteni i otwarci w swej głębi przez dynamizm żywiołowego bycia razem”, wówczas: „międzyludzkie otwiera to, co kiedy indziej pozostaje zamknięte” [...]

Nie ulega wszak wątpliwości, że rozmowy „z” są zarazem rozmowami „dla”. Wzajemne oddziaływanie na siebie poprzez mowę to jednocześnie wspólne uwodzenie czytelnika. Prawdziwa rozmowa jawi się tu raczej jako życzenie, nieosiągalna utopia, niż rzeczywistość i rozmówcy doskonale zdają sobie z tego sprawę. Ich spotkanie jest grą, spektaklem odgrywanym na oczach odbiorcy¹²⁷.

Puzzle pamięci są rozmową „z” Andrzejem Kuśniewiczem, rozmową dla siebie samego, o samym sobie, ale także dla drugiego, dla czytelnika. Paradoksalna monologiczność tej rozmowy rzeki (w której słychać właściwie tylko jeden głos – pisarza) potwierdza tezy, przywoływane przez badaczkę, na temat prawdziwej rozmowy – nieosiągalnej utopii, marzenia, do którego można się zbliżyć tylko wówczas, gdy podejmuje się próby spotkania z drugim i ujrzenia siebie w zwierciadle pytań „innego”.

Spotkania w życiu i na kartach książek – o *Mojej historii literatury*

Spotkania z „innymi”, ale także z sobą z przeszłości i ze wspomnień są także widoczne w drugiej książce autobiograficznej Kuśniewicza – zbiorze wspomnień i felietonów literackich drukowanych wcześniej w prasie. W *Mojej historii literatury* przeplatają się doświadczenia

¹²⁷ Ibidem, s. 180.

człowieka i czytelnika. Powstała w ten sposób nietypowa autobiografia – opowieść o życiu przez pryzmat przeczytanych książek¹²⁸. Splot biografii i literatury ukazuje mechanizmy rządzące lekturą, przekonuje wyraźnie, że nigdy nie czytamy w próżni w oderwaniu od własnych doświadczeń i posiadanej świadomości. W tym sensie jest to książka o literaturze, ale równocześnie kolejne przywoływane przez pisarza teksty wiążą się ze wspomnieniami miejsc, osób i zdarzeń, ukazując stopniowe poszerzanie świadomości i życiowych doświadczeń, układają się zgodnie z porządkiem biografii pisarza.

We współczesnej lekturze pism zawierających element autobiografizmu pytanie o prawdziwość zastąpiono pytaniem o znaczenie, w związku z tym autobiografizm traktuje się jako wartość kulturową ze względu na zawarty w nim wysiłek autointerpretacji, jednostkowy punkt widzenia, niesprowadzalny do kryteriów zewnętrznych. Małgorzata Czermińska podkreśla, że w tego typu tekstach obowiązuje zasada osobistego udziału w wypowiedzi i osobistej odpowiedzialności za tę wypowiedź¹²⁹. Wysiłek autointerpretacji widoczny jest również w *Mojej historii literatury*. Zbiór szkiców Kuśniewicza już w tytule eksponuje subiektywizm wypowiedzi. Książka jest daleka od rozważań akademickich, jakie kojarzą się z historią literatury, stanowi raczej interpretację siebie i świata przez czytane teksty. W zbiorze dominuje introtyzm, świat (a w tym przypadku głównie literatura) staje się źródłem impulsów do przeżyć rozgrywających się wewnątrz „ja”. W szkicach Kuśniewicza widoczna jest postawa „umiarkowanego” intymisty zwróconego ku własnemu wnętrzu. Małgorzata Czermińska pisze, że w takim przypadku wartością poszukiwaną jest osoba, podmiot

¹²⁸ Podobny charakter ma cykl felietonów Kuśniewicza *Kino i ja*, drukowany w roku 1981 na łamach tygodnika „Film”. Krótkie wypowiedzi układają się w osobistą historię kina i filmu. Wspominając kinematografy – bioskopy wiedeńskie, które zapamiętał z dzieciństwa, autor równocześnie pisze o własnych przeżyciach i emocjach z tego okresu, zarysowuje proces dojrzewania widza – coraz bardziej świadomego odbiorcy kultury. Oglądane filmy są dla niego spotkaniem z „innymi”: aktorami, reżyserami, ale także przyjaciółmi – widzami. Piszac własną historię kina, Kuśniewicz zwraca uwagę na uwikłania sztuki w historię, ideologię (porusza problem faszyzacji kina, wspomina filmy wojenne i powojenne rozrachunki filmowe).

¹²⁹ M. C z e r m i ń s k a: *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987, s. 16–17.

poznający i przeżywający, opisowość stanowi tylko podstawę do refleksji. Takie książki są dokumentem osobistym, w którym odchodzimy od literatury faktu do literatury wyznania. Świat zewnętrzny może być darzony wielkim zainteresowaniem, ale zawsze ukazuje się w perspektywie osobistego punktu widzenia, przez pryzmat własnego doznania”¹³⁰. W *Mojej historii literatury* uwagi o świecie i lekturach prowadzą do refleksji o własnym poznawaniu świata przez lektury.

W książce Kuśniewicza można dostrzec zalety i wady tekstów autobiograficznych. W wypowiedziach niechętnych autobiografizmowi najczęściej jest podkreślane zagrożenie subiektywizmem, miałością, infantylizmem, obojętnością wobec życia społecznego, natomiast zwolennicy tego typu wypowiedzi uważają je za szansę dokonania ważnych odkryć duchowych, poszerzenia wiedzy o człowieku, zwłaszcza o najintymniejszych stronach życia wewnętrznego¹³¹.

Moja historia literatury jednak wymyka się różnym klasyfikacjom tekstów autobiograficznych. Z jednej strony, ze względu na przywoływane lektury, zbliża się do „autobiografii duchowej”, z drugiej, bogactwo informacji o życiu codziennym upodabnia tę książkę do pamiętnika obyczajowego¹³². W szkicach na pierwszym planie są rozważania o literaturze i książkach, jednak poprzez nie pojawiają się osobiste refleksje, wspomnienia, które nadają tomowi autobiograficzny charakter. Z tego względu niektórzy recenzenci nazywają zbiór Kuśniewicza pamiętnikiem¹³³. Jerzy Jarzębski natomiast zauważył, że:

¹³⁰ Ibidem, s. 18–19. M. Czermińska pisze o dwóch odmianach postawy autobiograficznej: ekstrawertywnej (przez pryzmat doświadczeń „ja” jest oglądany świat) i introwertywnej (świat jest źródłem impulsów dla przeżyć rozgrywających się wewnątrz „ja”). Pierwszą odmianę odnajdujemy w literaturze pamiętnikarsko-wspomnieniowej, to postawa świadka zbliżająca wypowiedź do reportażu. Druga natomiast jest charakterystyczna dla tekstów intymnych, literatury wyznania.

¹³¹ Ibidem, s. 9.

¹³² O takim rozróżnieniu, opartym na przeciwstawieniu „biblioteki” i „spizarni”, pisze M. Czermińska: *Autobiografia duchowa w dwudziestowiecznej literaturze polskiej*. W: E a d e m: *Autobiograficzny trójkąt świadectwo, wyznanie i wyzwanie...*, s. 71.

¹³³ Jedną z recenzentek nazywa książkę pamiętnikiem, w którym czytelnik szuka „osobistych wynurzeń na temat ulubionych lektur i ludzi w jakiś sposób z tymi lekturami związanych”. W. W i t t e r: *Prywatna historia literatury Andrzeja Kuśniewicza*. „Tygodnik Kulturalny” 1981, nr 14, s. 11.

Kuśniewicz napisał szereg szkiców o książkach – a może więcej o samym sobie – ale przecież ani to autobiografia, ani „obraz literatury” (jakiej?), ani nawet jakiś w miarę dokładny wizerunek czasów, w których przypadło żyć pisarzowi, i funkcjonujących wtedy czytelnich fascynacji¹³⁴.

O hybrydyczności tekstu Kuśniewicza pisze również Agnieszka Lewandowska, sytuując go w kręgu utworów, w których człowiek dąży do poznania siebie, do zrozumienia własnej osobowości w kontekście osobowości innych, ale równocześnie recenzentka zauważa, że ta autobiografia nie jest równoznaczna z literaturą faktu, gdyż zawarta w niej jest duża doza wyobraźni¹³⁵. Natomiast Tadeusz Żółciński zestawia *Moją historię literatury* z podobnymi książkami Morstina, Ważyka, Iwaszkiewicza, Parnickiego, Andrzejewskiego, Konwickiego¹³⁶, w których lektury łączą się ze wspomnieniami.

W *Mojej historii literatury* na marginesie lektur pojawiają się obrazy z przeszłości związane z dzieciństwem w Kowenicach koło Sambora, z pobytem w przedwojennej Warszawie, pracą w placówkach dyplomatycznych, przypominane są przeżycia wojenne i inne ważne dla pisarza wydarzenia. Choć autor podkreśla, że kolejność szkiców jest przypadkowa, to jednak rysuje się tu pewien porządek. Przede wszystkim ma on charakter chronologiczny: Kuśniewicz na początku przywołuje swoje lektury z dzieciństwa i młodości. Znaczący jest fakt, że w większości są one związane z XVII i XVIII wiekiem – epoką, która pisarza szczególnie zafascynowała. W pierwszych szkicach przedstawiane są książki czytane jeszcze w czasach szkolnych, które wpłynęły na twórczość Kuśniewicza, np. Henryka Rzewuskiego i Woltera. W kolejnych fragmentach zostały pokazane teksty towarzyszące dojrzewaniu przyszłego pisarza, autorstwa osób, które „galicyjski outsider” znał lub podziwiał (m.in. Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Bolesława Mielińskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Tuwima). W szkicach poświęconych judaikom (tekstom Strykowskiemu, Wojdowskiemu, San-

¹³⁴ J. Jarzębski: *Podróż sentymentalna*. „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 174.

¹³⁵ A. Lewandowska: *Zakamarki Kuśniewiczowskiej biblioteki*. „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 1–5, s. 151–152.

¹³⁶ T.J. Żółciński: *Prywatna historia literatury*. „Nurt” 1981, nr 5, s. 25.

dauera i Vincenza) odbijają się bezpośrednio doświadczenia autora *Mojej historii literatury*: dorastanie w wielokulturowej wspólnocie, zagłada narodu żydowskiego i utrata krainy dzieciństwa, w ostatnich fragmentach coraz więcej miejsca zajmuje nostalgia. Natomiast tom kończy „poetycki koncert życzeń”, w którym autor

wybiera i sam sobie życzy, zwierając się jednocześnie z różnych swych upodobań, jak najbardziej osobistych, nie tylko **w odniesieniu do doboru utworów, lecz i często osób**, które widziałbym z nimi związane, na przykład śpiewem czy recytacją, zawsze jak najściślej prywatnie

Mhl, s. 202; podkr. – E.D.

Zbiór wypełniają refleksje poświęcone tym książkom, które z różnych powodów stały się autorowi bliskie. Ciekawy jest jednak fakt, że Kuśniewicz w *Mojej historii literatury* wcale nie pisze o lekturach najważniejszych, Jerzy Jarzębski zauważa:

Znamy Kuśniewiczowską fascynację de Sadem, *Faustem*, Célinem, Gombrowiczem – próżno by jednak szukać choćby wzmianki na ten temat w tekście literackich gawęd autora *Korupcji*. Odnosi się wrażenie, jak gdyby ta „historia literatury” była jedynie maską dla historii innej, w ramach której pisarz nie potrafi już z sentymentem wspominać czasów, osób i krajobrazów, panuje tam bowiem „wieczne teraz” i odbywają się duchowe zmagania. *Moja historia literatury* jest książką piękną i ciekawą, ma jednak ten mankament, że utwierdzi zapewne mit Kuśniewicza – sybaryty. Muszę przyznać, iż chętnie przeczytałbym teraz drugą książkę, gdzie autor zwierzyłby się z literackich starć, które uformowały mniej pogodną stronę jego ducha¹³⁷.

Zdaniem tego badacza, szkice „galicyjskiego outsidera” w gruncie rzeczy są rodzajem pisarskiego uniku. Ważne okazują się zatem zarówno te książki, o których autor pisze, jak i te, które przemilcza. Sergiusz Sterna-Wachowiak natomiast uważa, że Kuśniewicz swoją historię literatury funduje na „hiperbolizującej akceptacji”, która sprawia, że dzieła niewygodne po prostu przestają istnieć¹³⁸.

¹³⁷ J. Jarzębski: *Podróż sentymentalna...*, s. 175.

¹³⁸ S. Sterna-Wachowiak: *Biblioteka jako koncepcja*. „Nurt” 1981, nr 5, s. 26.

Wybór książek, którym poświęcone są szkice w *Mojej historii literatury*, jest niewątpliwie znaczący i celowy. Zgadzam się z opinią Włodzimierza Maciąga, że główną intencją tej książki jest odświeżenie bezpośredniego czytelniczego doznania, odnajdywanie w tekstach żywej prawdy osobistego doświadczenia¹³⁹, stąd wybór przede wszystkim tych utworów, z którymi wiążą się wspomnienia.

Kuśniewicz rozpoczyna swój zbiór od uwag na temat charakteru zgromadzonych w nim szkiców:

Moja historia literatury. Tak się nazywają te całkiem osobiste notatki, lecz jest to tytuł na wyrost, zatem mylący. Powinien brzmieć: „Moja prywatna biblioteka”. W niej mieszczą się książki lub winny mieścić się te, których brak z różnych przyczyn, zaginęły w różnych okazach, a które szczególnie lubię. Wracam do nich, znam niektóre na pamięć. Lecz są i takie, których sama obecność mi wystarcza, świadomość, iż je mam na podorędziu i tylko sięgnąć ręką, a już są, gdy mi przyjdzie ochota.

Mhl, s. 5

We wstępie, po pierwsze, pisarz podkreśla prywatność, osobisty ton wypowiedzi, po drugie, eksponuje znaczenie książki (zarówno jako lektury, jak i jej znaczenie materialne – istnienie konkretnego egzemplarza¹⁴⁰). Lektury wiążą się z osobistymi przeżyciami, wprowadzają

¹³⁹ „Kuśniewicz chce odtworzyć swój świat lektur dziecięcych, młodzieńczych i późniejszych, świat wszakże autentycznie prywatny, niezatruty ambicjami szkoły ani środowiska, ani tą okropną licytacją wyższości intelektualnej nad otoczeniem, ten świat, gdzie czytanie i rozpoznawanie własnych sympatii literackich jest przede wszystkim doznaniem prawdy i piękna [...]. Kuśniewicz daje do zrozumienia, że on tę instrumentalną rolę lektur lekceważy, nie chodzi mu ani o »wzory«, ani o żadne zyski dla pisarskiej wyobraźni, ani nawet o partnerów dla wewnętrznej polemiki. Chodzi o wspomnienie samego przeżycia czytelniczego o ewokację owego nastroju bezinteresowności, o owe ciepłe momenty, kiedy to uroda albo dowcip tekstów – »uderzają prosto o nasze serca«. Słowem – jest to książka sentymentalna”. W. M a c i ą g: *Pamiętnik wdzięcznego czytelnika*. „Nowe Książki” 1981, nr 3, s. 60.

¹⁴⁰ J. Jarzębski pisze, że prywatna historia literatury Kuśniewicza charakteryzuje się spotęgowaną „materialnością” istnienia, zawiera nie „jakieś Ingardenowskie byty intencjonalne”, ale namacalne egzemplarze książek, mające swoją bogatą historię, opatrzone notatkami czy autografami, tracone w czasach wojennych i zdobywane na powrót. J. J a r z ę b s k i: *Podróż sentymentalna...*, s. 173.

w świat, towarzysząc dojrzewaniu, wypełniając nudę, są rozrywką, służą samopoznaniu, ale mogą także poszerzyć wiedzę czytelników o sobie i o człowieku w ogóle.

Na początku *Mojej historii literatury* pojawia się także myśl o odbiorcy tych felietonów, który staje się „ty” w dialogu z autorem:

Zapewne, można by spytać, kogo obchodzi zawartość mojej biblioteki. Tak, na pewno, lecz wedle rachunku prawdopodobieństwa, [...] zawsze się ktoś taki znajdzie, komu coś się przypomni, trafi do przekonania, spowoduje bodaj krótką radość lub wywoła wesołość. A skoro istnieje taka ewentualność, myślę, iż dobrze będzie, jeśli wyjaśnię, za co wybrałem te, a nie inne książki, a także w jakich okolicznościach się z nimi spotkałem.

Mhl, s. 5; podkr. – E.D.

Już we wstępie autor nazywa lekturę „spotkaniem”. Użycie właśnie takiego określenia nie jest – jak sądzę – przypadkowe, lecz wynika z implikowanych przez ten zbiór (a także inne utwory Kuśniewicza) poglądów na temat człowieka i kultury.

W każdym szkicu, z jednej strony, jest „ja” – czytelnik mówiący o swoich lekturach, z drugiej – „ty”, którym jest określona książka bądź człowiek z nią związany. W *Mojej historii literatury* eksponowane są relacje pomiędzy nimi – spotkania. Kolejne fragmenty przedstawiają stopniowe kształtowanie się „ja”, dojrzewanie, proces poszerzenia świadomości i pogłębiania wiedzy o sobie i świecie, w którym ważnym doświadczeniem są spotkania, bezpośrednie z „innymi” lub pośrednie przez lektury. Szkice „osobliwego” artysty skłaniają zatem do refleksji na temat stawiania się „ja” w związku z „ty” – zagadnienia znanego z pism Martina Bubera:

Człowiek staje się Ja w kontakcie z Ty. Naprzeciw pojawia się i znika, wydarzenia relacji gęstnieją lub rozpraszają się, a w tej przemienności zarysowuje się i rośnie za każdym razem świadomość niezmiennego partnera, świadomości Ja. Nadal wprawdzie ukazuje się ona tylko w splocie relacji, w odniesieniu do Ty, nie będąc nim, lecz wybuchając coraz silniej, aż wreszcie pękną wiązania i Ja przez chwile stanie naprzeciw siebie, odłączonego,

jak gdyby naprzeciw Ty, aby niebawem wziąć siebie w posiadanie i odtąd świadomie wchodzić w relacje¹⁴¹.

W jednym ze szkiców Kuśniewicz podsumowuje swoje życiowe i czytelniczne doświadczenia w następujący sposób:

Mogłem spokojnie, jakby z łoża w teatrze, czy z balkonu, obserwować tyłu jednocześnie wielkich, wybitnych, znanych mi uprzednio wyłącznie z lektur. Tych, których utwory niegdyś mnie pasjonowały, lecz nie wszystkie przetrwały do dziś. Mam niektóre w bibliotece, [...] sądzę, że jest to mimo wszystko jakaś tam prywatna historia literatury, to o czym w tej chwili wspominam. A jeśli nawet nie, no to przynajmniej własnych lektur, dawnych i obecnych gustów oraz obserwacji, a także rodzących się z nich relacji, refleksji, a przede wszystkim wspomnień z różnych lat.

Mhl, s. 120–121

Lektura jest dla pisarza spotkaniem, gdyż ma charakter wydarzenia – zmienia czytającego, wywołuje refleksje, poszerza jego wiedzę i pogłębia świadomość. Sposób czytania Andrzeja Kuśniewicza wydaje mi się bliski „hermeneutycznemu modelowi obcowania z tekstem literackim”¹⁴². Ważne okazuje się przede wszystkim osobiste doświadczenie czytelnika, poszukiwanie sensu tekstu w bezpośrednim kontakcie. Współczesna hermeneutyka podkreśla rolę lektury, postrzegając w niej doświadczenie zmieniające odbiorcę. Pisarz przywołuje w zapiskach zgromadzonych w *Mojej historii literatury* te książki, które wpłynęły na jego sposób myślenia o sobie, są wyrazem jego dawnych gustów i fascynacji, dzięki którym uświadamia sobie, kim był i kim jest obecnie.

Czytanie jako forma spotkania jest nie tylko kontaktem z tekstem, lecz przede wszystkim z człowiekiem za pośrednictwem tekstu. W *Mojej historii literatury* czytanie książek staje się spotkaniem z autorami: Ksawerym Pruszyńskim, Bolesławem Micińskim, Marią Pawlikow-

¹⁴¹ M. Buber: *Ja i Ty...*, s. 56.

¹⁴² K. Rosner: *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 4: *Prace z lat 1985–1994*. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1998, s. 296–304.

ską-Jasnorzewską, ale także z innymi czytelnikami – z Józią Syrup z Sambora, z którą połączyła pisarza fascynacja poezją Tuwima (Mhl, s. 108) oraz z przedstawianymi postaciami (na przykład dzięki książkom Vincenza Kuśniewicz „odnajduje” Żydów, którzy kiedyś zamieszkivali jego rodzinne okolice, lepiej rozumie specyfikę kultury żydowskiej, poszerza swoją wiedzę na temat chasydyzmu).

W koncepcji lektury-spotkania ważną rolę odgrywa miejsce i czas czytania. W zapiskach zgromadzonych w książce Kuśniewicza często jest wspomniana domowa biblioteka (Mhl, s. 6), a także salon oraz grabowa aleja, które stają się swego rodzaju sceną:

[...] kiedy mi się przypomniała słowa, nadbiega natychmiast usłuznie i melodia, i **tło**, ustawiając się niby **dekoracja**. Są takie dwa miejsca, **dwa tła**: salon z różowym kloszem lampy, rzucającym mgliste cienie i smugi desenu szkła na dywan i meble oraz kraniec wielkiej grabowej alei w parku w Kowenicach, konkretnie to miejsce na samym jej końcu, gdzie zaczynał się rozległy sad. Granica cienia i blasku zarazem, gdyż w alei panował nawet w słoneczny dzień głęboki półmrok, bo gałęzie wysoko tworzyły jakby sklepienie, zaś w sadzie – tak to na zawsze zapamiętałam – było jasno i słonecznie, nawet jaskrawo od blasku.

Mhl, s. 203; podkr. – E.D.

Grabowa aleja, park i inne miejsca pierwszych lektur powracają często w twórczości Kuśniewicza, pojawiają się także w jego poezji (pisałam o tym w części zatytułowanej *Dom – miejsce spotkań czy kryjówka?*). W wierszu *Piraterie* parkowa aleja jest miejscem doświadczeń utrwalonych we wspomnieniach:

Mademoiselle Hyerantine
Wnuczka króla Hirma, kucharza Jego Mości
(lecz to tylko plotka)
idzie rankiem w nieistniejący park,
idzie jej cień nieistniejący, mój cień w aleje
nieistniejących drzew,
gdzie – Indianin – strzelałam z łuku w gęste kępy tui
jak do stada bizonów.

Piraterie; P, s. 12

Rola przestrzeni i czasu, które stają się ramą dla spotkań (w literaturze i w rzeczywistości), nie tylko w *Mojej historii literatury*, ale także w innych utworach tego pisarza jest szczególna. W omawianym tu zbiorze szkiców przestrzeń upodabnia się do sceny, utracona kraina dzieciństwa jest odzyskiwana w marzeniu, wspomnieniu i wyobraźni, a także za pośrednictwem literatury. W opisie miejsc pierwszych lektur i pierwszych doświadczeń wyraża się nie tylko nostalgia, idealizująca siłą wspomnienia, ale nabierają one także znaczeń symbolicznych – są „granica cienia i blasku”, przestrzenią „odkryć”. Stosunek do miejsca pochodzenia bywa w tej twórczości także ironiczny¹⁴³, przede wszystkim jednak przypomnienie stron rodzinnych i lektur prowadzi do samopoznania:

Księgę dnia i księgę nocy przysłało mi na wieś w upalne i piękne lato roku 1929, w przededniu żniw. Spacerując w parku, po grabowej alei – „mojej alei”, a taka istnieje tylko jedna, za to niezniszczalna – odczytywałem półgłosem strofy *Karety pocztowej* i *l'Amour cosaque* oraz *Noc w polu*. **Odnajdywałem w sobie**, czytając, jakieś utajone, gotowe na odkrycie miejsca, nieznane lądy, których istnienie przeczuwałem, ale nie posiadałem dotąd klucza, by otworzyć zamykające je drzwi. I moja grabowa aleja ginąca w perspektywie, gdzieś daleko, w słonecznym, rozległym sadzie, i lipowe zakole, pełniące w moim dzieciństwie funkcję wieloraką – bo i rzymskiego Koloseum, i kopuły Hagia Sophia, i pola bitwy pod Austerlitz, i czegoś tam jeszcze – łączyły się nierozzerwalnie z aurą wielu wierszy Iwaszkiewicza. Kiedy czasami uda mi się wrócić w tamte strony – a zdarza się to, gdy bardzo tego zapragnę, najczęściej we śnie – widzę tamten nie istniejący już świat i natychmiast pojawiają się równocześnie całe fragmenty niegdyś odczytywanych wierszy.

Mhl, s. 53; podkr. – E.D.

Przywołany fragment stanowi autokomentarz do wiersza pod tytułem *Teofanu*, który został dedykowany „Jarosławowi Iwaszkiewi-

¹⁴³ R. Nycz zaliczył twórczość Kuśniewicza do nurtu, którego najbardziej wyrazistą cechą jest „nostalgiczno-ironicznie ujmowana problematyka domowych »miejsc utraconych«”. R. N y c z: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: I d e m: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 80.

czowi, autorowi *l'Amour Cosaque*” (Do, s. 39). Dzięki czytaniu utworów skamandryty kowenicki autor „odkrywa w sobie” nowe przestrzenie, zdobywa wiedzę o sobie. Podobną rolę pełnią również inne lektury m.in.: *Klub Pickwicka*, *Kandyd*. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Kuśniewicz pisze o szczególnym „używaniu” literatury¹⁴⁴:

Istnieją lektury, szczególnie te nader ważne, istotne, wczesne, z okresu młodości i niepowtarzalnej już potem chłonności wyobraźni, dla której wszystko prawie jest pierwsze, które pozostaną na całe życie źródłem fascynacji. Dla mnie były to: *Faust* oraz *Odyseja*. Ale to wcale nie znaczy, że do tych wielkich fascynacji pragnie się wciąż powracać. Wystarczy świadomość, że są, istnieją nieopodal, ciągle ważne, żywe, jakiś model czy wzór służący do porównań czy ocen. Natomiast obok tamtych każdy z nas ma ulubione książki, które aczkolwiek nie są przedmiotem aż niemal kultu czy przynajmniej zachwytu, służą jednak jako lektury najmiłsze, te, do których sięgamy i kiedy mamy okazję do radości, i kiedy trzeba nam uspokojenia, tak jak zażywamy środek przeciwko bólom.

Mhl. s. 153

Zdaniem pisarza, niektóre książki są „papierkiem lakmusowym” – pozwalają rozpoznać i oceniać ludzi. Autor *Mojej historii literatury* dzieli ludzi na tych, którzy *Pickwicka* rozumieją i lubią, i na tych nieczułych, głuchych na jego uroki (Mhl, s. 157). Lektura jest szkołą wartościowania, oddzielania tego, co ważne, od tego, co błahe:

Istnieją bowiem sprawy, a także przedmioty, które się nam po prostu podobają bez racjonalnego uzasadnienia, same z siebie jak gdyby – które lubimy, nie zawsze wiedząc dokładnie czemu. Z pewnością, jak sądzę, są to sprawy jak gdyby równoległe, uzupełniające nasze własne, dawne i autentyczne odczucia, zakamarki pamięci, meandry wyobraźni przylegające do jakichś faktów, zdarzeń, snów nawet. Mogą te bodźce emocjonalne odebrane z zewnątrz, z cudzej twórczości, **zaskakiwać przez swoją inność, a nawet obcość, lub na odwrót – zjednywać podobieństwem wciąż na nowo odkrywany**. W moim przypadku jest to, jak

¹⁴⁴ J. Jarzębski: *Wartościowania w sieci kultury*. „Znak” 1998, nr 7, s. 13.

myślę, mieszanina tych różnych czynników: zarazem zaskoczenie innością jak i zdumienie bliskością nagle odkrytą.

Mhl, s. 56; podkr. – E.D.

W przywołanym fragmencie pojawia się myśl na temat lektury, która jest spotkaniem zarówno z tym, co „inne” i tym, co „obce”, ale które okazuje się „bliskie”. Również te określenia są kluczowe dla filozofii dialogu, pojawiają się często w pracach Lévinasa.

Jednym z najciekawszych szkiców w *Mojej historii literatury* jest *Spadochron* (pisałam o nim już w części zatytułowanej *Galiczyjska wspólnota*), który ma wyraźnie autotematyczny charakter – pokazuje rolę wspomnień i lektur w pisarstwie kowenickiego autora. Ten fragment *Mojej historii literatury* poświęcony Stanisławowi Jerzemu Lecowi jest spotkaniem z przyjacielem, mentalnym powrotem w dawne strony i czasy, ale także komentarzem do własnej twórczości. Pisarz jest tu także czytelnikiem, trafia w strony dzieciństwa, „ślādami wiersza Leca”. W tekstach przyjaciela autor *Mojej historii literatury* odnajduje siebie „obok Staszka Leca w mundurze, któregoś z c.k. pułków kawalerii” (Mhl, s. 191). Wspomnienie i zmyślenie, autobiografia i autokreacja przenikają się w tym utworze. Miejsce staje się sceną, na której odbywa się spotkanie. Istotne jest także przeżywanie czasu – „ten piękny czas” został zatrzymany we wspomnieniu. Scena ma wyraźnie teatralny charakter, zostały tu zarysowane rekwizyty, bohaterowie natomiast są ukazani jako „dwóch arcyksiążąt jednakowych”. Zdanie: „odwrócił ku mnie twarz – poznałem” pokazuje znaczenie twarzy, która dla filozofów dialogu jest słowem kluczowym opisującym spotkanie. Autor *Całości i nieskończoności* twarzą nazywa sposób, w jaki inny „ukazuje się” – „Człowiek jako Inny przychodzi do mnie z zewnątrz: jest oddzielony – albo święty – jest twarzą”¹⁴⁵. „Spotykając innego, spotykamy go w jego twarzy” pisze Tischner, nawiązując do poglądów Lévinasa¹⁴⁶. W wierszu dzięki wzrokowi „innego” następuje samopoznanie – „poprzez jego wzrok ujrzałem siebie”. Zobaczenie siebie w „innym” jest efektem tego spotkania. Nie ma tu masek, zasłon, jak w pozostałych utworach Kuśniewicza, lecz jest otwartość na „innego”,

¹⁴⁵ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 41–42, 349.

¹⁴⁶ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 62.

która umożliwia spotkanie. Filozofowie piszą, że „twarz jest śladem”, „twarz znaczy”, a w przypadku szkicu Kuśniewicza, twarz pozwala rozpoznać to, co wspólne, co łączy. „Podolskie sianożęcia”, „wiatr zmyślony” stają się hasłami wywoławczymi stron rodzinnych, które w tym spotkaniu okazują się miejscem wspólnym.

Szczególnie ważne wydaje się także spotkanie ze Stanisławem Vincenzem. Autorowi huculskiej epopei Kuśniewicz poświęcił dwa szkice. Pierwszy z nich zatytułowany *W strony Vincenza* jest poszukiwaniem tego, co łączy, spotkaniem z pisarzem i opisywanymi przez niego stronami oraz ludem je zamieszkującym. Autor *Mojej historii literatury*, pisząc o dziele Vincenza *Na wysokiej połoninie*¹⁴⁷, żałuje, że nigdy nie poznał autora huculskiej epopei, choć często bywał w jego stronach. Czytając opowieści o opryskach i swobodzie, przenosi się w opisywane strony:

Jedziemy, wracamy, odjeżdżamy na zawsze. Taki bywa los najbardziej bezpośrednich naszych, lokalnych ojczyzn, iż się je kiedyś traci. Nazwy przywodzą pamięć miejsc, ich nie tylko wygląd, barwę, lecz i zapach.

Mhl. s. 143–144; podkr. – E.D.

Początek przywołanego cytatu przywodzi na myśl opowiadanie Włodzimierza Odojewskiego zatytułowane *Jedźmy, wracajmy...*¹⁴⁸. Pojawiają się tu nie tylko podobnie brzmiące słowa, ale także bardzo podobna tematyka. W utworze z 1985 roku autor *Zasypie wszystko, zawieje...* przedstawia powrót ojca z synem w strony rodzinne (tożsame z okolicami opisywanymi przez Kuśniewicza i Vincenza). W opowiadaniu nazwy miejscowości nasuwają wspomnienia, a utwór kończą słowa ojca – „jedźmy, wracajmy...” wyrażające przekonanie o niemożności prawdziwego powrotu do miejsc dzieciństwa, do dawnych

¹⁴⁷ Kuśniewicz jest także autorem przedmowy do dzieła Vincenza, której fragmenty zawiera także szkic *W strony Vincenza*. Zob. A. Kuśniewicz: *Przedmowa*. W: S. Vincenz: *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*. Warszawa 1980, s. 5–9.

¹⁴⁸ W. Odojewski: *Jedźmy, wracajmy...* W: I d e m: *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*. Warszawa 2000, s. 385–448.

Kresów. Zbieżności z prozą Odojewskiego (o których pisałam także w części *Dom – miejsce spotkań czy kryjówka?*) wydają się naturalne (ze względu na opisywaną przestrzeń), ale także zaskakujące. Pisarzy dzieli tak wiele, należą do różnych pokoleń, odmienne są ich biografie, losy i twórczość, a równocześnie (jak się okazuje) wiele ich łączy. Spotykają się w opisywanej przez siebie przestrzeni, bywają zaliczani do nurtu kresowego, nurtu małych ojczyzn, a także ich utwory posiadają wiele cech wspólnych. Spotkanie z Vincenzem za sprawą dwóch szkiców zamieszczonych w *Mojej historii literatury* stało się dla mnie również spotkaniem z twórczością Odojewskiego.

Kuśniewicz, pisząc o życiu i poglądach autora *Dialogów z Sowietami*, przywołuje słowa Dantego o zapomnieniu i życzliwości – dwóch ramionach strumienia czyśćcowego: „Z osobna żadne z nich nie jest skuteczne, tylko jeśli skosztuje się obu naraz” (Mhl, s. 145). Natomiast w przedmowie do *Prawdy starowieku* Kuśniewicz napisał o Vincenzie, że należał do ludzi mocnych fizycznie i psychicznie, gdyż tylko takich stać na „luksus aż takiej życzliwości do całego świata, do bliźnich, lecz i zwierząt domowych oraz dzikich, jak i do sprzętów domowych, drzew, całego krajobrazu”¹⁴⁹. Tym samym autor *Mojej historii literatury* wskazuje te cechy twórczości Vincenza, które są mu szczególnie bliskie: przywiązanie do „najściślejszej prywatnej ojczyzny”, „zapomnienie i życzliwość”. Kuśniewicz także patrzy na przeszłość z życzliwością, ciepłem (w przeciwieństwie do Odojewskiego rzadko pisze o tym, co bolesne). Wyrazem takiej postawy jest dialogiczność i otwartość nieodłącznie związane z obrazami galicyjskiej wspólnoty w utworach „osobliwego pisarza”.

Drugi szkic poświęcony twórczości Vincenza dotyczy *Tematów żydowskich*. Autor *Mojej historii literatury* pisze o fascynacji chasydami i chasydyzmem. Te zainteresowania „galicyjskiego outsidera” zbliżają go do Vincenza, ale także stają się pretekstem do przywołania atmosfery wielokulturowej krainy dzieciństwa. Historie słynnych cadyków, Żydów galicyjskich wiążą się z pragnieniem ocalenia choć śladów życia, które już przeminęło:

¹⁴⁹ A. Kuśniewicz: *Przedmowa...*, s. 5.

Lecz żeby i to, co tu opowiedziałem, te jakieś strzępy relacji, nie zginęło bezpowrotnie, dorzuciłem mój własny skromny wkład w tę wielką legendę o Narodzie, który był i którego już nie ma.

Mhl, s. 151

Spotkanie z mistyką żydowską równoznaczne jest także z poszukiwaniami metafizycznymi, odkrywaniem drugiej strony egzystencji, głębi rzeczywistości.

Podobne spotkania przedstawiają także pozostałe szkice zamieszczone w *Mojej historii literatury*, ukazujące odnajdywanie siebie w lekturach i w tekstach innych. Czytane książki stają się „faktami biograficznymi”, obrazują zmieniającą się świadomość, wiedzę i zainteresowania, a także fascynacje i pasje czytelnika. Zbiór szkiców Kuśniewicza jest zatem zarówno tekstem autobiograficznym, jak i autotematycznym. Ukazuje przede wszystkim ścisły związek pomiędzy życiem a literaturą.

Pisarz nazywa swoje szkice „prywatnymi wykładami”, ale także „wyznaniami na temat literatury” (Mhl, s. 202) – zwłaszcza to drugie określenie (moim zdaniem) dobrze oddaje charakter tego zbioru. Zakończenie *Mojej historii literatury* potwierdza prywatny charakter zgromadzonych w nim tekstów, jest końcem rozmowy – spotkania:

Lecz dość już tych niedyskrecji, prywatności oraz intymności, za które i tak przyjdzie mi czytelników przeprosić. Zaś by przypadkiem nie zauroczyć, natychmiast wystukuję w nieheblowane drewno. I tym magicznym gestem odżegnywania uroku – kończę te moje prywatne zapiski i rozmyślenia.

Mhl, s. 211

Zbiór szkiców Andrzeja Kuśniewicza jest ciekawym dopełnieniem twórczości o wątki w innych utworach mniej widoczne. W większości swoich książek pisarz wykorzystuje własną biografię, tu natomiast pokazany został ruch przeciwny: przenikanie literatury w życie. Szczególnie ważna wydaje mi się jednak koncepcja lektury-spotkania, która może zaskakiwać czytelników utworów pisarza-dyplomaty, gdyż jego teksty pokazują raczej, że prawdziwe spotkanie jest niemożliwe. Relacje międzyludzkie w powieściach, a szczególnie w wierszach tego au-

tora, zazwyczaj są odległe od dialogu, zamiast tego przyjmują formę „oszukiwania”, „zaczuwania” i „polowania”, pragnienia podporządkowania drugiego¹⁵⁰. Pisarz, pokazując brak dialogu i otwartości na „innego”, równocześnie uświadamia znaczenie spotkania. W *Mojej historii literatury* natomiast przywołuje wprost spotkania z ludźmi, z autorami i z książkami, z sobą sprzed lat, z własną twórczością. Zbiór jest także dla czytelników spotkaniem z tym, co „inne”, z zapomnianym pisarzem i książkami, fascynacjami, które może jeszcze zupełnie nie przeminęły...

¹⁵⁰ Tak zatytułowane zostały wiersze Kuśniewicza: *Polowanie* (Do, s. 87–88); *Oszukiwanie*, *Zaczuwanie* (Czp, s. 45–46, 49–50).

Rozdział III

Okolice nie tylko geograficzne

Ucieczki od własnego „ja” – o *Królu Obojga Sycylii*

Król Obojga Sycylii jest jednym z najbardziej cenionych utworów Andrzeja Kuśniewicza. Powieść doczekała się wielu interpretacji, przede wszystkim została uznana za utwór reprezentatywny dla galicyjskiego nurtu w literaturze polskiej. Przedstawiający ostatnie chwile c.k. monarchii *Król Obojga Sycylii* wykracza poza anegdotyczny wymiar habsburskiego mitu, stawia pytania o głębszy sens tego doświadczenia w historii Europy. „Antykwaryczny” obraz kultury Austro-Węgier w przededniu pierwszej wojny światowej przedstawiony w powieści zachęca do analizy kontekstu kulturowego, natomiast sposób kreacji bohatera, zabiegi stylistyczno-kompozycyjne i rozwiązania narracyjne pozwalają mówić o obecnej na kartach tej książki koncepcji człowieka i jego relacji z „innymi”.

Dla większości badaczy wstępem do interpretacji *Króla Obojga Sycylii* były uwagi na temat czterech początków tej powieści¹, ja nato-

¹ A. Łebkowska uważa, że kolejne próby rozpoczęcia narracji sytuują *Króla Obojga Sycylii* w konwencji powieści „w trakcie pisania, powieści-brulionu”, nie przedstawiają natomiast różnych zdarzeń ani różnych sposobów opowiedzenia tej samej fabuły. A. Ł e b k o w s k a: *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci*. W: E a d e m: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991, s. 130–131. M. Dąbrowski pisze, że Kuśniewicz rozpoczyna powieść od „czterech »przymiarek« opisu”, które dotyczą innego wątku opowiadania, każda z tych historii wydaje się z jakiegoś punktu widzenia, dla kogoś gdzieś ważna i dlatego godna jest odnotowania. M. D ą b r o w -

miast pragnę rozpocząć od zakończenia, gdyż właśnie na ostatnich stronach utworu zamieszczona jest istotna wskazówka interpretacyjna:

I na tym mogłaby zakończyć się opowieść o kilku upalnych dniach lata, o ostatnich godzinach kończącej się epoki, o śmierci wieku dziewiętnastego, stulecia wielkich nadziei i wielkich rozczarowań. Rodzaj ballady o martwym już Obojnakim Królestwie i czasie bezpowrotnie minionym. Lecz wróćmy jeszcze na akt ostatni.

KOS, s. 208

W przytoczonym cytacie znajdują się zarówno określenia dotyczące formy utworu: ballada, akt, jak i tematu: „kilka upalnych dni lata”, „ostatnie godziny epoki”, „martwe królestwo” i „czas miniony”. Balladowość powieści eksponował Kazimierz Wyka, który zaproponował dla tego utworu (a także dla *Korupcji*, *Eroiki* i *W drodze do Koryntu*) osobną nazwę: „c.k. ballado-powieści”. Jego zdaniem, książki Kuśniewicza są w rozległym sensie terytorialnym oraz kulturowym cesarsko-królewskie, zanurzone w legendę monarchii, charakteryzuje je także „balladowe, bynajmniej nie powieściowe zamykanie fabuły i narracji”². *Króla Obojga Sycylii* nazywa Kazimierz Wyka „najbardziej ballado-powieścią”. W utworze określenie „ballada” występuje wielokrotnie (np. samobójstwo bohatera jest nazwane „nieuniknionym fatalnym końcem ballady”; KOS, s. 209). Ten gatunek wiąże się przede wszystkim z romantyzmem, ale jako wypowiedź humorystyczno-satyryczna ballada jest także jednym z typowych gatunków literatury biedermeieru³. Ze znanym stylem w kulturze niemieckiej pierwszej połowy XIX wieku łączy książkę Kuśniewicza zainteresowanie sztuką

s k i: *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*. Izabelin 1996, s. 203. Zob. także: J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*. W: Idem: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984, s. 227–274; K. Wyka: *C.k. ballado-powieści*. W: Idem: *Nowe i dawne wędrówki po tematach*. Warszawa 1978, s. 291 oraz K. Bartoszyński: *Ironia i egzystencja. Uwagi o „Krolu Obojga Sycylii” Andrzeja Kuśniewicza*. „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 253–269; S. Pitó: *Andrzej Kuśniewicza requiem dla Habsburgów*. Przeł. D. Rycerz. „Twórczość” 1988, nr 12, s. 72–79.

² K. Wyka: *C.k. ballado-powieści...*, s. 296.

³ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1989, s. 62.

użytkową, a także kulturą mieszczańską. Powieść nie jest oczywiście balladą w ścisłym genologicznym tego słowa znaczeniu. To określenie trzeba raczej traktować w tym przypadku metaforycznie. Słowo „akt” sugeruje, że mamy do czynienia z balladą, w której szczególną funkcję spełniają czynniki dramatyczne⁴. Takich wskazówek w powieści jest więcej: siostra bohatera mówi o „tle” i „kulisach” (KOS, s. 71), sposób opisu przedmiotów w powieści sprawia, że przypominają one teatralne rekwizyty (np. „kokieterijna” laseczka ojca Emila odgrywa istotną rolę w charakteryzowaniu tej postaci (KOS, s. 18), „Historyczny rekwizyt ich dzieciństwa. Laska – świadek. Laska – berło. Laska – pastorał.” KOS, s. 160), bądź kostiumy (suknia Elżbiety w modnym kolorze ciemnego fioletu, zwanym „solferino” czyni z niej kobietę; KOS, s. 53–54), przestrzeń przedstawiona staje się scenografią i dekoracjami („żałobne dekoracje rytuału”; KOS, s. 99–100). W powieści Kuśniewicza nie tylko zastosowana jest terminologia teatralna oraz zaprezentowany wątek związany z tym rodzajem sztuki, ale dramatyzacja powieści ujawnia się także w zabiegach kompozycyjnych. W *Królu Obojga Sycylii* można wyróżnić dwie płaszczyzny: powszechną – dzieje monarchii, koniec epoki, „śmierć wieku dziewiętnastego” i prywatną – losy Emila, a szczególnie kilka ostatnich upalnych dni z jego życia (KOS, s. 208). Przenikanie się tych płaszczyzn wiąże się z przyjętą w powieści koncepcją przedstawiania przeszłości:

Fakty te wydadzą się na pozór nie powiązane w jakąś logiczną całość, a tym mniej – wzajemnie uwarunkowane. Tak jednak, jak się zdaje, nie jest. Każdy z nich istniał, zdarzył się w czasie ściśle realnym, i przez to na zawsze utrwalił. Niczego nie sposób zmienić w minionym, nie można wyrwać ani pominąć. Przeszłość jest bowiem niepodzielna. Nie jest wykluczone, chociaż dowodów na to nie ma i być nie może, iż brak którejkolwiek cząstki mógłby zmienić całkowicie późniejszy tok wypadków w skali publicznej oraz prywatnej. Domniemanie to nie jest aż tak absurdalne, jak by się wydawało. Ważność i nieważność jest bowiem względna.

KOS, s. 6–7

⁴ O czynnikach dramatycznych w strukturze ballady pisze I. O p a c k i: *Ballada literacka – opis gatunku*. W: I d e m: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 191–312.

Równorzędność faktów publicznych i prywatnych podkreśla technika symultanizmu⁵, a także często przywoływane podobieństwo losów bohatera i monarchii, pojawiające się np. w następujących rozważaniach samego Emila:

[...] obojnakość w nazwie zmarłego przed laty królestwa zawiera w sobie zarodek, przecucie i wyrok śmierci; nasza monarchia jest również obojnaka w nazwie: austro-węgierska, i w rodzie cesarskim: habsbursko-lotaryńska, a i ja sam...

KOS, s. 27

Zbadanie tych dwóch płaszczyzn pozwala dostrzec w *Królu Obojga Syylii* charakterystyczne dla ballad współistnienie elementów lirycznych, epickich i dramatycznych, ale także wpisana w ten utwór koncepcję kultury i człowieka.

Akcja powieści Kuśniewicza rozgrywa się w Białej Cerkwi. W tej pogranicznej miejscowości w tajemniczych okolicznościach ginie Cyganka, a wkrótce po tym wydarzeniu Emil R. targnie się na swoje życie. Równocześnie przygotowania wojenne w miejscowym garnizonie zwiastują koniec epoki Austro-Węgier. W leżącym na lewym brzegu Dunaju miasteczku mieszkają Węgrzy, Serbowie, Słowacy, Rumuni, Rusini, Chorwaci, Czesi, Cyganie, Żydzi, a także żołnierze pochodzący z różnych obszarów monarchii stacjonujący w miejscowym garnizonie. Claudio Magris (autor pracy o micie habsburskim we współczesnej literaturze austriackiej⁶) w powstałym w roku 1986 przewodniku – eseju zatytułowanym *Dunaj* pisze, że Biała Cerkiew wywołuje pytania o rolę „myślenia wieloma narodami”, które może być jednoczącą syntezą, ale także bezładnym nadmiarem, sposobem na „bycie bogatym lub też bycie Nikim”⁷. Podobne pytania nasuwają się na myśl podczas lektury

⁵ S. Wysocki: *Problematyka symultanizmu w prozie*. Poznań 1981.

⁶ C. Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1966.

⁷ Idem: *Dunaj*. Przel. J. Ugniewska, A. Osmańska-Mętrak. Warszawa 1999, s. 289. Magris przywołuje utwory pisarzy niemieckich i serbskich związane z tym miastem. Przypomina również opinię przyjaciela autora *Króla Obojga Syylii* – Stanisława Jerzego Leca, który patrząc na prawy brzeg Dunaju w stronę Belgradu, mówił, że tam, gdzie się znajduje, czuje się jeszcze w domu, a na drugim brze-

utworu Kuśniewicza, tym bardziej że ważną rolę odgrywają w nim różne nazwy tego miasteczka oraz informacje o jego wielokulturowości:

Miasto Fehértemplom w komitacie Temes, [...] wedle ostatniego spisu ludności zamieszkiwało 10 107 mieszkańców z przewagą Niemców – około 65 procent, gdy inne grupy ludnościowe można podzielić następująco; Izraelitów – około 6 procent, Węgrów obrządku ewangelickiego i rzymskokatolickiego – 21 procent, Serbów oraz Cyganów – reszta, to jest około 8 procent.

KOS, s. 61

Biała Cerkiew jest miejscem spotkania różnych kultur i jednostek, sceną, na której rozgrywa się ostatni akt dramatu epoki i bohatera.

Obraz Austro-Węgier w *Królu Obojga Sycylii* uzupełniony został spojrzeniem z centrum – we wspomnieniach Emila pojawia się Wiedeń czasów Franciszka Józefa I. Powieściowe opisy są wierne realiom, można je zestawić z wypowiedziami historyków sztuki⁸. *Król Obojga Sycylii* przedstawia wiele nowych form i idei, a także modne miejsca, stroje, lektury i zjawiska artystyczne. Przeplatają się przy tym wątki arkaadyjskie i katastroficzne, obok beztroskiej zabawy ukazane są nastroje dekadence i typowe dla epoki fascynacje śmiercią i rozkładem. Nagromadzenie charakterystycznych motywów, a także częste uwagi autotematyczne sprawiają wrażenie gry konwencjami. W związku z tym powieść Kuśniewicza bywa czytana jako pastisz utworów przywołujących mit habsburski⁹. W tym zabiegu można widzieć zarówno

gu rzeki rozpoczyna się już dla niego ziemia obca. Włoski badacz wspomina także Andrzeja Kuśniewicza, który w swoich powieściach „pełnych autentyzmu i zwróconych ku przeszłości, ukazał rozkład podwójnej monarchii”. Ibidem, s. 324–327.

⁸ „Wiedeń końca XIX i początku XX wieku stał się wielką kuźnią nowych idei i form artystycznych”. M. Wallis: *Secesja*. Warszawa 1984, s. 82.

⁹ E. Wiegandt uważa, że celowa kreacja na modernistycznego artystę pozwala nazwać Emila „metabohaterem”: „tzn. konstrukcją literacką stanowiącą pastisz bohatera modernistycznego. Emil R. oglądał wszystko, co należało do kanonu dzieł wyrażających ducha epoki, znał się na podświadomości, był artystą, a jego teoria i praktyka twórcza zmierzała do syntezy różnych rodzajów sztuki. Jednak najdobitniej o modelowym charakterze tej postaci świadczy wybór problematyki erotycznej, wokół której koncentrują się przeżycia bohatera. W przeżyciach tych łatwo odczytać dwa obiegowe

próbę ucieczki z siideł konwencji, jak i podkreślenie sztuczności i teatralności życia¹⁰. W utworze Kuśniewicza ta cecha świata przedstawionego została szczególnie wyeksponowana, w niej przejawia się kultura chyląca się ku upadkowi. Utwór ukazuje moment przejściowy, subtelnie zarysowuje nadciągający kres. Obok obrazów „przekwitającej moderny” pojawiają się zapowiedzi następnej epoki. Jej symbolem staje się film – nowa sztuka, której miejsce i znaczenie jest jeszcze trudne do ustalenia. Książka Kuśniewicza nie tylko oddaje atmosferę opisywanego miejsca i czasu, przybliża epokę, ale przede wszystkim pokazuje stan wiedzy i świadomości na ten temat ludzi drugiej połowy wieku XX. „Przekwitająca moderna” jest tu wyraźnie widziana z perspektywy człowieka współczesnego – informuje o tym cały szereg następujących uwag, które zdradzają swoistą „nadświadomość” narratora, a także są specyficznymi didaskaliami:

Jesteśmy w epoce przekwitającej secesji, podstarzałej moderny, warto zatem dorzucić **dla podmalowania tła** tytuły kilku książek w bibliotece oszklonej, mahoniowej, bliższej stylu Marii Teresy niż epoce biedermeieru.

KOS, s. 20

A zatem wracamy w piękne lata 1899–1900, w autentyczny „fin de siècle”, naznaczony piętnem dekadencji, dumy i radosnej rozpaczki poniekórych. [...] Modne bywało „smutne zmęczenie” i przekwit. Istotnie – coś tam **za kulisami** przekwitało, lecz jak to bywa w naturze i zakwitało zarazem.

KOS, s. 60; podkr. – E.D.

Terminologia teatrologiczna w przywoływanych fragmentach nie wydaje się przypadkowa. Odwołując się do tytułu znanej pracy Ervinga

tematy-symbole epoki: Salome i Androgyne”. E. Wiegandt: *Austria felix czyli o mieie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1997, s. 94–95.

¹⁰ W podobny sposób przedstawia Wiedeń Magris – „Wiedeń jest miejscem, gdzie odbywa się przedstawienie przedstawiania życia”. C. Magris: *Dunaj...*, s. 162–163. E. Kuryluk podkreśla charakterystyczne dla stolicy c.k. monarchii „maskowanie świata” – „wszystko jest trochę jak w teatrze, odrobinę na niby”. E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa: eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*. Kraków 1974, s. 45, 47. „Wszystko odbywa się na niby, w rzeczywistości nie dzieje się nic, zarówno komedie, jak i tragedie są jedynie dramatem dusz realizowanym w marzeniach”. Ibidem, s. 49.

Goffmana, można powiedzieć, że *Król Obojga Sycylii* przedstawia „człowieka w teatrze życia codziennego”¹¹. Płaszczyzna publiczna w tej powieści ukazuje kulturę (rozumianą w sposób szeroki, nieograniczony do sztuki) jako scenę, na której rozgrywa się swoisty spektakl – jednostki rozpoznają swoje role lub gubią się w konwencjach i grze.

Również w kreacji bohatera powieści – Emila R. przeważają elementy dramatyczne. Charakterystyczne jest skupienie uwagi na jednej postaci, ograniczenie akcji do kilku dni, a miejsca – do pogranicznego miasteczka. Perspektywę czasową i przestrzenną w powieści rozszerzają wspomnienia głównego bohatera (obejmujące dzieciństwo w Wiedniu na przełomie wieków), lektura kroniki pułku (ukazująca czasy bitwy pod Solferino – rok 1859) itp. Takie zabiegi przypominają techniki stosowane w utworach dramatycznych i w balladach (np. przesuwanie wydarzeń „poza scenę” i wprowadzanie ich pośrednio poprzez dialogi, opowiadania osób, które w tych wydarzeniach uczestniczyły¹²), zastosowane w powieści przywodzą na myśl metaforę życia jako teatru. Powieść ukazuje dramat, w którym główny bohater podejmuje w sposób bardziej lub mniej świadomy kolejne życiowe role: jest nieszczęśliwym kochankiem własnej siostry, niespełnionym artystą i przypadkowym zabójcą młodej Cyganki. Przedstawione realia Wiednia i Białej Cerkwi stanowią tło i scenografię dla występów Emila R., inni są partnerami w grze. Sposób przedstawienia postaci Emila przypomina „istotę dramatyczną” opisaną przez Józefa Tischnera. Autor *Filozofii dramatu* pisze, że na początku rodzi się pytanie „kim jesteś?”¹³. Również dramat bohatera powieści Kuśniewicza rozpoczyna się od tego pytania. Poszukiwania własnej tożsamości w utworze rozpoczynają się od udawania – gry:

Kiedys, dawno temu, lecz nie tak dawno, by można było zapomnieć, istniała moda przebieranek w pewnych środowiskach.

KOS, s. 60

¹¹ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki. Przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak. Warszawa 2000.

¹² I. Opacki: *Ballada literacka – opis gatunku...*, s. 221–229.

¹³ J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Kraków 2006, s. 247.

Dziecięce zabawy stanowią przyczynę późniejszego rozdwojenia osobowości bohatera, a także symbolizują przenikniętą fałszem rzeczywistość. Nie są pozbawione sadyzmu – przeczą mitowi dziecięcej niewinności. Inicjatorką tych zabaw jest Lieschen, a obiektem eksperymentów posłuszna i zgodna najmłodsza siostra – Detta. Gry ujawniają fascynację siostrą, która zdominuje życie Emila. W procesie uświadamiania bohaterowi własnej roli decydujące znaczenie ma teatr i mit. Momentem zwrotnym w fabule *Króla Obojga Sycylii* jest przedstawienie w wiedeńskim teatrze. Podczas spektaklu *Edyp król* Emil przeżywa moment szczególny:

W loży Burgtheatru [sic!], [...] dozna świadomie i uzmysłowi sobie z całą jaskrawością szczęście, jakie dane mu jest przez los, fatum, Ananke – własną swoją odrębność i osobność, wyrastającą niby smukła łodyga trującego storczyka bagiennego (Emila własne przyrównanie ówczesne) z zatajenia grzechu śmiertelnego, w którym tkwi, za życia już potępiony nieodwracalnie, i wtedy, w loży, siedząc za plecami matki i siostry, szepnie niemal na głos: – Teraz już wiem, już wiem! – powtarzając tamten okrzyk z poprzedniego wieczoru.

KOS, s. 54

Ważny jest tu zarówno kontekst kulturowy – Burgtheater został uroczystie otwarty w 1888 roku, tu na galowych przedstawieniach obecny był w otoczeniu swej świty sam cesarz¹⁴, jak i psychoanalityczny – dzięki spektaklowi bohater uświadamia sobie swój los, utożsamia się z bohaterem dramatu Sofoklesa do tego stopnia, że kreuje swoje życie na wzór dziejów Edypa¹⁵. Kaziroidcza miłość i przypadkowe zabójstwo są elementami, które mają potwierdzić przyjętą przez bohatera rolę.

¹⁴ E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 43.

¹⁵ Freud uważał, że mit stanowi krok, dzięki któremu jednostka wyłania się z psychologii grupowej: „pojawienie się samoświadomości zawdzięczamy zdolności myślenia w terminach mitu.” R. May: *Błaganie o mit*. Przeł. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1997, s. 64. W powieści Kuśniewicza jednak myślenie w kategoriach mitu jest tylko pozornie zdobyciem samoświadomości – dostrzeżeniem „własnej odrębności i osobności”, w gruncie rzeczy okazuje się kolejną rolą, ucieczką od siebie.

W innym miejscu w powieści pojawia się informacja, że łoża i sala Burgtheater są sceną, na której odbywa się właściwy spektakl, jego bohaterem jest sam Emil i otaczający go ludzie:

Łoża prosceniowa wydziela o tej porze dziwaczną aurę (a jesteśmy już po drugim akcie i sala Burgtheatru [sic!] przesiąkła mieszaniną przeróżnych zapachów – od perfum po dym z cygar przyniesiony aż tu na ubraniach panów z palarni i kuluarów) ma w sobie coś z miejsca obrzędowego zupełnie innej kategorii niż spektakl, który artyści odgrywają na scenie.

KOS, s. 106

Proces samopoznania przez mit w powieści jest opatrzony swoistym cudzysłowem. Scena w teatrze i okrzyki Emila wydają się wręcz groteskowe:

Emil uświadomił sobie w łoży Burgtheatru [sic!], iż żyje od pewnego czasu permanentnie i świadomie w stanie grzechu śmiertelnego i niewybaczalnego, a co gorsze – w zgodzie z tym stanem potępienia już za życia. Pojmie podstępną radość z tego stanu właśnie na prezentacji *Edypa króla* [!] w zacienionej, mrocznej łoży, pełnej dusznego zapachu fiołków cesarskich i poświęty solferino, w kolorze zgubnym i jadowitym, skażonym grzechem, wydobytych z wnętrza sklepowych i ich witryn, przeszczepionym w sposób pozornie niewinny na siostrę. Świadomość ta będzie przyczyną zaznania krótkiej bolesnej euforii młodzieńca imieniem Emil, który wyrazi zgodę na potępienie i klątwę.

KOS, s. 55

Następnie podczas wizyty w operze bohater potwierdza swoje wcześniejsze odczucia: „jestem nieodwołalnie skazany i w tym wyroku odczuwam szczęście” (KOS, s. 56).

W centrum dramatu Sofoklesa (którego adaptację ogląda Emil) znajduje się problem poszukiwania prawdy o sobie. Utwór przedstawia stopniowe odkrywanie wiedzy na własny temat, rozwija się w miarę uzyskiwania przez Edypa nowych informacji. Kiedy bohater poznaje tragiczną prawdę o tym, że zabił swego ojca i ożenił się z matką, oślepią się, skazując się w ten sposób na wygnanie ze świata widzących.

Później zostaje również wygnany z państwa – ten aspekt mitu ukazuje drugi dramat Sofoklesa *Edyp w Kolonos*, w którym starzec medytuje nad swą tragedią i płynącą zeń nauką, dominuje problem winy – odpowiedzialności etycznej i samoświadomości. Ponieważ czyn był niezamierzony – Edyp dochodzi do wniosku, że jest odpowiedzialny, ale nie winny. Dla Martina Heideggera pierwszy dramat Sofoklesa jest dobitnym przykładem tragicznej walki bycia i pozoru, a Barbara Skarga, komentując interpretację filozofa, dodaje:

Trudno o przykład lepszy. Od samego początku widzimy, jak ten pozór przenika całe życie Edypa. Wpierw nam się ukazuje pozór jego władzy, jego potęgi ludzkiej, która bezsilna jest wobec panującej zarazy. Mądrość także okazała się iluzoryczna. Gdzież bowiem go przywiodła? Do panowania nad tymi, którym klęski przynosi i do kazirodczego łoża. Toteż i lata jego panowania, i małżeńskie szczęście są także tylko pozorem, wreszcie pozorem jest on sam, albowiem nie wie, kim jest, i nie wie o własnych zbrodniach, pozorne jest całe jego życie. Tak więc: władza, mądrość, szczęście, wreszcie własna tożsamość – okazują się iluzją, powiedzielibyśmy zaślepieniem¹⁶.

Grą iluzji jest też życie Emila R., któremu wydaje się, że poznaje prawdę o sobie, w gruncie rzeczy jednak (podobnie jak Edyp) nie wie, kim jest, jego tożsamość okazuje się iluzją, kolejną rolą, zaślepieniem. Powieść Kuśniewicza skłania jednak przede wszystkim do interpretacji psychoanalitycznej dramatu Sofoklesa. Zdaniem Rolla Maya, pierwszy utwór o Edypie jest równoznaczny z mitem nieświadomości – „walką konfrontującą rzeczywistość z mrocznymi i destruktywnymi siłami drzemiącymi w człowieku”, natomiast drugi okazuje się mitem świadomości, poszukiwaniem sensu i pojednania. Razem dramaty tworzą mit osoby ludzkiej w konfrontacji ze swą własną rzeczywistością¹⁷. Dramat Emila natomiast polega na tym, że nie staje on do tej konfrontacji, w gruncie rzeczy nie szuka siebie, lecz dopasowując się do kolejnych ról, ucieka od własnego „ja”. Pokazuje to nie tylko wydarzenie podczas

¹⁶ B. Skarga: *Idąc po antycznych śladach*. W: Eadem: *Ślad i obecność*. Warszawa 2004, s. 190.

¹⁷ R. May: *Błaganie o mit...*, s. 74.

przedstawienia *Edypa króla*, ale także informacje na temat przeżyć Emila podczas słuchania *Pieśni Solvejgi* z suity Griega (wówczas bohater odkrywa: „jestem nieodwołalnie skazany i w tym wyroku odczuwam szczęście”; KOS, s. 56) oraz utożsamienie się Emila z noszącym takie samo imię bohaterem utworu Jana Jakuba Rousseau (KOS, s. 60) i jego odnajdywanie prawdy o sobie na kartach *Tako rzecze Zaratustra* („A więc to wygląda tak. Już teraz wiem. Ktoś powiedział na mój temat wszystko, co można było powiedzieć.” KOS, s. 107). W historii Emila R. powtarza się znany z *Edypa króla* motyw zdobywania wiedzy o sobie. Jednak w tym przypadku to kultura podsuwa wzory, rozwiązania. Życie Emila jest iluzją, a on sam staje się aktorem swojej epoki. Aktorstwo w tym przypadku jest ucieczką od własnego „ja” – sztuką przedzierzganą się w innego człowieka, udawania kogoś, kim się nie jest. Relacje z kulturą nie są w powieści jednoznaczne – z jednej strony umożliwiają jednostce samopoznanie, z drugiej – sprzyjają samooszukiwaniu, oddalają od prawdy o samym sobie. Przywołanie dramatu Sofoklesa w powieści Kuśniewicza wiąże się również z problematyką etyczną, zwłaszcza z kwestią zła, poczuciem winy. Emil – przypadkowy morderca Cyganki, przyrównując się do Edypa, uznaje również, że jest istotą poddaną wszechmocy przekraczających ją sił i podobnie jak bohater antyczny nie ma wpływu na swój los, nie jest odpowiedzialny za popełniane czyny, które są wpisane w jego rolę. Bohater, w ten sposób próbując usprawiedliwić samego siebie, ulega kolejnym złudzeniom. Barbara Skarga pisze:

Człowiek to istota ze wszystkich stron narażona na zło, albowiem ona sama jest jego źródłem. Oto dlaczego tak ważne jest samopoznanie, zwrócenie się ku sobie, by swe małości poznać, by z nimi walczyć, by się odmienić. W iluż teoriach filozoficznych i moralnych wysuwa się ów postulat samokrytyki i przemiany jako warunku fundamentalnego dobrego życia i działania. Nic się pod tym względem nie zmieniło. To również starożytność nas nauczyła, że nawet wówczas, gdy już popełniamy nieumyślnie, w akcie szaleństwa, niewiedzy, pozorów, za sprawą bogów lub nieubłagalnego losu, jesteśmy za nie odpowiedzialni. Współczesny człowiek chętnie by się tej odpowiedzialności pozbył, szuka nieraz usprawiedliwienia. Widocznie tak już z człowiekiem jest,

że zdaje sobie sprawę ze swej winy, a jednocześnie chciałby ją rzucić z siebie¹⁸.

W *Królu Obojga Sycylii* teatralizacja życia, wchodzenie w rolę, uczestniczenie w kolejnych aktach historii i własnego dramatu jest także próbą zrzućcia odpowiedzialności, ulegania pozorom – grą, która przynosi przemoc i cierpienie. Człowiek zostaje zmuszany do uczestniczenia w spektaklu, który równocześnie sam swoimi działaniami współtworzy. Erving Goffman podkreśla, że stajemy się aktorami, gdyż nasz ludzki świat (nawet w najbardziej wewnętrznym wymiarze) jest światem społecznym –

[...] jesteśmy zawsze zanurzeni w jakąś wspólnotę. Żyjemy zawsze wobec i z innymi, konkretnymi ludźmi i żyjemy zawsze podzielać z innymi ludźmi jakieś oczywistości na temat świata, a to oznacza, że również oczywistości na temat samych siebie. [...] Wejście w krąg tego swoistego przedstawienia czyni nas jednocześnie więźniami cudzych oczu i więźniami naszego obrazu siebie, uformowanego w naszym życiowym doświadczeniu. Dlatego też jesteśmy ograniczeni przepisami roli, wskazaniami scenariusza, normami i regułami wzajemnej gry z innymi¹⁹.

Na wzajemność gry zwraca uwagę Józef Tischner, stwierdzając, że bycie istotą dramatyczną oznacza przeżywanie własnego czasu, w otoczeniu innych ludzi, gdy ma się ziemię pod stopami jako scenę, a czas wiąże ludzi z sobą i ze sceną, na której toczy się dramat²⁰. Gra Emila toczy się przede wszystkim między nim a siostrą. W powieści nieustannej analizie poddawane jest dzieciństwo, a szczególnie noc spędzona z siostrą na wyspie. Wówczas Elżbieta, skłaniając brata do wyrzucenia zegarków do morza, mówi:

[...] przestał istnieć czas. Nie będzie ani minut, ani godzin, ani dnia, ani nocy. Nie, rozumiesz mnie? Pór roku chyba również nie

¹⁸ B. Skarga: *Idąc po antycznych śladach...*, s. 213–214.

¹⁹ I. Krzemiński: *Goffman: życie jako teatr*. „Dialog” 1979, nr 6, s. 118.

²⁰ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 6.

będzie. O to mi właśnie szło, żeby nic nie zostało. Żadnego tła, żadnych kulis. Nic. Tylko my dwoje. Ty i ja.

KOS, s. 71

Unieważnienie czasu obiektywnego oznacza opowiedzenie się za jego wymiarem subiektywnym oraz zacieśnienie więzi pomiędzy rodzeństwem.

Dla ludzi zaangażowanych w przeżywanie dramatu scena życia jest płaszczyzną spotkań i rozstań, „przestrzenią wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga i w której znajduje cmentarz”²¹. Otaczający świat jest dla Emila sceną, jednak jego spotkania z „innymi” mają ograniczony charakter. Warunek konieczny spotkania stanowi bowiem – jak pisze Józef Tischner – przekroczenie samego siebie, wyjście poza siebie po to, by zobaczyć i spotkać „innego”. Bohater *Króla Obojga Sycylii* jest zbyt skoncentrowany na sobie, dlatego też jego spotkania są powierzchowne, brakuje w nich otwarcia dialogicznego, częste natomiast są ucieczki. Uwidacznia się to w relacjach z Elżbietą. Siostra fascynuje Emila, ale równocześnie wywołuje lęk, jest dręczycielką. Emil początkowo ucieka „od widoku”, a następnie przez swoje samobójstwo zrywa „więzy dialogu”. Ucieczka oznacza oddalenie drugiego poza granice doświadczenia intencjonalnego i poza horyzont świata otaczającego. Jednak w takiej ucieczce tkwi paradoks – potwierdza ona bowiem obecność osoby, od której pragnęło się uciec²² – im bardziej bohater powieści chce się oddalić od siostry, tym wyraźniejsza jest jej obecność we śnie, w marzeniu i we wspomnieniu. Natomiast zabójstwo Cyganki jest zaprzeczeniem spotkania, gdyż – jak pisze Tischner – zabójstwo pojawia się u kresu drogi, „nie chodzi tu już o do-świadczenie, lecz raczej o od-świadczenie, o odmówienie świadectwa”²³.

Emil ucieka w mit i w sztukę. Przyjmuje rolę artysty. Sztuka jest dla niego rodzajem ucieczki przede wszystkim od siebie, ale także od innych:

²¹ Ibidem, s. 6.

²² Ibidem, s. 138.

²³ Ibidem, s. 27.

[...] można od biedy uciec w muzykę, podobnie jak istnieje pojęcie „ucieczki w chorobę” od utrapień dnia.

KOS, s. 29

[...] z pełną świadomością zagłębiam się w podziemne korytarze, szukając w nich kryjówki przed samym sobą.

KOS, s. 120

W marzeniach Emila artysty można dostrzec motywy charakterystyczne dla sztuki przełomu wieków, przede wszystkim ideę syntezy sztuk:

[...] gdyby to móc namalować ilustrując jakimś nokturnem! – czerń muzyczna i srebrne zygzyki również muzyczne [...].

KOS, s. 31

[...] spróbować to jakoś ująć w muzyczne ciągi, w akordy i gamy i jednocześnie bezgłośnie (absurd logiczny? Może, ale powoli, powoli – to się tylko tak na pozór wydaje: istnieje, może istnieje cisza muzyczna, gdy napływa kolor zastępujący dźwięki).

KOS, s. 33

Wtedy właśnie, latem 1910, Emil R. decyduje się poświęcić sztuce. Rzuci zamiar studiów prawniczych po maturze w przyszłym roku. Po co mu one? Będzie muzykiem, a może również malarzem. Będzie pisać wiersze. [...] „Należy – pomyśli – stworzyć dzieło będące syntezą muzyki, słów i obrazów. Nie wiem jeszcze, jak to zrobić, lecz podjąłem decyzję. Jedność doznań złączoną akordami muzyki. Obawiam się jednak, że nie podołam zadaniu. Iż nic takiego nie uda mi się nigdy stworzyć...”

KOS, s. 128

Samobójstwo bohatera jest dopełnieniem roli artysty męczennika – jednostki twórczej, która musi uczynić ze swego życia ofiarę²⁴. Czytelnicy *Króla Obojga Sycylii* poznają brulionowe zapiski, artystyczne próby bohatera, są świadkami jego zmagania ze sztuką i z własnymi wyobrażeniami na jej temat. Emil R. jest „modernistą”, czyli – jak pisze Ryszard Nycz – takim artystą, u którego „autoanaliza pożera twórczość, zastę-

²⁴ O tym motywie pisze M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975, s. 384.

puje ją i w końcu staje się jedyną formą twórczości; dzieło usuwa się z zasięgu możliwości”²⁵. Niespełniony artysta przemienia własne życie w dzieło sztuki²⁶. Trudno nie zauważyć, że niezwykle rozbudowany w powieści Kuśniewicza temat artysty i aktora jest motywem nietzscheańskim:

Charakterystyczne dla myśli Nietzschego, że określenie to [aktorstwo – E.D.] nie ogranicza się wcale do wąskiej grupy ludzi. Aktorstwo, gra, rola, maska – za pomocą tych pojęć próbuje określić ogólny mechanizm psychospołeczny rządzący ludzkim życiem, mechanizm, który raz puszczony w ruch, działa dalej samodzielnie, aż do momentu, kiedy „rola stała się rzeczywiście charakterem, sztuką, naturą”²⁷.

W powieści Andrzeja Kuśniewicza płaszczyzna powszechna („dzieje monarchii”, „epoka przekwitającej moderny”) została przedstawiona tak, że przypomina teatr. Emil R., a także pozostali bohaterowie, odgrywają w nim swoje role (artysty, mordercy, kobiety fatalnej, dręczycielki, ofiary i inne). Spektaklem jest życie towarzyskie w Wiedniu i Białej Cerkwi, sceną staje się pokój dziecinny, garnizon i kawiarnia. Scenariusze podsuwa codzienne życie, a także filozofia i sztuka. Natomiast na płaszczyźnie prywatnej w centrum uwagi usytuowany został bohater, dla którego „aktorstwo” jest sposobem ucieczki od własnego „ja”. Na kartach *Króla Obojga Sycylii* naszkicowana została koncepcja człowieka, który odgrywając role (podejmowane świadomie, bądź mu narzucane), coraz bardziej oddala się od siebie. Aktor, nakładając ko-

²⁵ R. N y c z: *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*. W: I d e m: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 267.

²⁶ „Człowiek zmierza w kierunku stania się dziełem sztuki. Sam jest artystą i sam dziełem. Ma być absolutem, ale absolutem estetycznym, a nie etycznym. Ma stać się godnym absolutnego podziwu – nie litości, nie współczucia, lecz właśnie podziwu. Życie człowieka jest tragiczne. Ale tylko to, co tragiczne, jest godne podziwu”. J. T i s c h n e r: *Myślenie w żywiole piękna*. Wybór i oprac. W. B o n o w i c z. Kraków 2004, s. 201.

²⁷ R. N y c z: *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta...*, s. 268.

lejne maski, pogłębia proces dezintegracji psychicznej, staje się jednostką zagubioną, niespójną i słabą. Powieść Kuśniewicza ukazuje człowieka zagubionego w teatrze kultury.

Delectatio morosa jako ucieczka – o Lekcji martwego języka

Lekcja martwego języka przedstawia ostatnie dni pierwszej wojny światowej – definitywny koniec c.k. monarchii. Wraz z tym wydarzeniem odchodzi epoka tak bardzo bliska pisarzowi, ukazywana przez niego w wielu utworach. Utwór stanowi zatem podzwonne dla galicyjskiego i habsburskiego mitu, tak też był odczytywany przez krytyków i badaczy²⁸. W powieści (uznawanej za jedną z najlepszych w dorobku artystycznym Andrzeja Kuśniewicza) dominuje atmosfera schyłku, którą podkreśla motyw „podwójnej śmierci” – człowieka i formacji kulturowej utożsamianej z monarchią Franciszka Józefa²⁹. Nasuwa się w tym miejscu niemal automatycznie porównanie do *Króla Obojga Sycylii*, w którym wydarzenia roku 1914 stają się impulsem do refleksji na temat „przestarzałej secesji”, końcem epoki „walca i modrego Dunaju”³⁰. Jednak o ile we wcześniejszym utworze pojawiają się także

²⁸ C. Rowiński: *Powieściopisarstwo Andrzeja Kuśniewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 6, s. 54; M. Sprusiński: *Lekcja literatury żywej*. „Literatura” 1977, nr 47, s. 11; D. Uffelman: „*Lekcja martwego języka*” Andrzeja Kuśniewicza i „*Marsz Radetzky’ego*” Józefa Rotha. *Próba paraleli*. W: Kresy. Syberia. Literatura. Doświadczenie dialogu i uniwersalizmu. Red. E. Czaplewicz, E. Kasperowski. Warszawa 1995, s. 135–149; A. Woldan: *Mit Austrii w literaturze polskiej*. Przeł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski. Kraków 2002, s. 188–192.

²⁹ O motywie „podwójnej śmierci”, która wiąże się z pierwszą wojną światową w: Austerii J. Strykowski, *Królu Obojga Sycylii i Lekcji martwego języka* A. Kuśniewicza, a także w *Marszu Radetzky’ego* J. Rotha pisze E. Wiegandt: *Austria felix...*, s. 191.

³⁰ W jednym z wywiadów (na który zwraca uwagę także E. Wiegandt) pisarz porównywał te dwie powieści: „W *Królu Obojga Sycylii* mamy początek wojny, która właściwie nie jest tam pokazana – ona się dopiero zaczyna. Człowiek wchodzący do

zapowiedzi nowej epoki i sztuki, o tyle w *Lekcji martwego języka* dominuje śmierć, koniec i rozkład. Podążając tym tropem, interpretatorzy podkreślali znaczenie motywów tanatologicznych w powieści Kuśniewicza³¹. Utwory kowenickiego pisarza, ukazujące początek i koniec pierwszej wojny światowej, łączy także równoległość wydarzeń o charakterze ogólnym, historycznym i prywatnym, indywidualnym. W *Królu Obojga Sycylii* dzieje „obojnakiej monarchii” stanowią kontrpunkt dla losów Emila R. – przebieranego w dzieciństwie za dziewczynkę, młodzieńca delikatnego jak kobieta, potajemnie kochającego własną siostrę; artysty, który nie dostrzega okrucieństwa wojny, lecz widzi w niej dzieło sztuki, i który w pierwszych dniach wojny popełnia samobójstwo, wcześniej mordując młodą Cyganę. W *Lekcji martwego języka* koniec wojny wywołuje myśli o zmieniającej się sytuacji w Europie, ale jednocześnie, obrazy zmierzchu dawnego świata są odwzorowaniem losów bohatera. Młody porucznik Kiekeritz z powodu ciężkiej choroby trafia do leżącej z dala od linii frontu miejscowości Turka na Ukrainie. Tu spędza swoje ostatnie dni, nadzorując prace jeńców, objeżdżając miejscowe dwory i cerkwie w poszukiwaniu dzieł sztuki. Bohater *Lekcji martwego języka*, podobnie jak Emil R., jest estetą, fascynuje go sztuka, nieustannie zwraca uwagę na symbole. Pomiedzy tymi powieściami zapewne można by wskazać jeszcze wiele podobieństw, gdyż łączy je obraz pierwszej wojny światowej jako właściwego początku wieku XX, a także podobna wizja człowieka. Ważne wydają się jednak przede wszystkim różnice, które sprawiają, że każdy z tych utworów jest oryginalny i wyjątkowy. Myślę, że wiążą się one nie tylko z odmiennością artystyczną obu powieści, ale także z różnym rozłożeniem akcentów.

tej wojny z okresu tzw. *la belle époque* przełomu dwóch wieków, nie zna wojny. On ją dopiero przeczuwa, widzi ją oczami człowieka wychowanego w XIX wieku. Natomiast w *Lekcji...* jest już nauka wojny, tego strasznego spoufalenia się ze śmiercią. Nawet – fascynacja śmiercią. [...] moim głównym tematem było tu zafascynowanie śmiercią z dwóch stron: zdawania jej i zagrożenia nią”. *XIX wiek skończył się... w 1914 roku. Rozmowa z A. Kuśniewiczem*. Rozmawiała I. B o d n a r. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 10, s. 114.

³¹ L. B u g a j s k i: *Wstęp do tanatologii*. „Odra” 1978, nr 3, s. 101–103; I d e m: *Na rozdrożu*. W: I d e m: *Poży prozy*. Warszawa 1986, s. 41–57; J. P i e s z c z a c h o w i c z: *Lekcja śmierci*. „Kultura” 1977, nr 50, s. 1, 4.

W *Królu Obojga Sycylii* wyrafinowane gry kompozycyjne (cztery początki, symultanizm, retrospekcje, równoległość wątków, wydarzeń itp.) oddają klimat przedstawionych czasów, poczucie przesytu i nadmiaru, stanowią dekoracje do dramatu epoki i bohatera. W balladę o „przekwitającej secesji” wpisana została koncepcja człowieka grającego w „teatrze kultury”, „wchodzącego” w kolejne role i konfrontującego siebie z otoczeniem, oczekiwaniami innych i własnymi wyobrażeniami o sobie. Emil R. jest związany z otaczającym go światem, utożsamia się z „obojnakiem królestwem”. W *Lekcji martwego języka* nie ma aż takiego nadmiaru „literackości”. Uwaga koncentruje się przede wszystkim na bohaterze powieści, którego cechuje poczucie obcości w kontakcie z rzeczywistością zewnętrzną i wewnętrzną, prowadzące do postawy eskapistycznej.

Lekcję martwego języka otwiera znamienna scena, w której Cyganka przepowiada porucznikowi Kiekeritzowi przyszłość:

Będziesz żył mocno [...], a jeśli umrzesz tutaj (tutaj? to znaczy gdzie? w tych górach, w tej karpackiej mieścinie, w tym żydowskim hoteliku obok stacji?; starał się opóźnić zbliżający się atak gwałtownego kaszlu, nieznosne łaskotanie w tchawicy), będziesz leżeć na wznak na ziemi, wyrośnie z ciebie, z twego ciała – pojmujesz mnie, piękny panie? – drzewo życia. I, posłuchaj mnie jeszcze – ścisnęła mu mocniej dłoń – usiądzie na nim kiedyś po latach, usadowi się na jego gałęzi rajski ptak. Może to być jednak także zwykły kruk lub sowa, tego dokładnie nie wiem. I ten ptak będzie się na niej kołysać, i w rytmie tego kołysania się, przestępowania z łapy na łapę i pomagania sobie skrzydłami dla utrzymania równowagi, składania ich i rozkładania, będzie bić twoje, panie serce. A może tylko złudzenie dalszego bicia, trwania, bytowania w niebycie.

Lmj, s. 5

Tajemnicza wróżba powracająca wielokrotnie w powieści zawiera kluczowe motywy dla tego utworu. Przede wszystkim już w początkowej scenie pojawia się refleksja na temat języka. Porucznik „poduczył się nieco i polskiego i ukraińskiego”, ale i tak „nie wszystko rozumiał” (Lmj, s. 5), przepowiednię Cyganki tłumaczy mu nadleśniczy – Alois

Szwanda. Metaforyczny tytuł – *Lekcja martwego języka*, sugeruje, że istotne są nie tyle znaczenia słów w konkretnym języku (polskim czy ukraińskim), lecz raczej ich symbolika. Wyjaśnienia „tłumacza” nie rozwiązują zagadki, bohater sam poszukuje znaczenia wróżby:

Sens wypowiedzianych słów był już jednak własnym uzupełnieniem tego, co starał się jak mógł przełożyć pan leśniczy Szwan-da, w czym brakło najpewniej takich sformułowań, jak złudzenie dalszego bytu, czy, tym bardziej, bytowania w niebycie. Jakieś dalsze przyobiecane ciągi istnienia (bo jednak, mimo niedokładności przekładu oraz dowolności własnych do niego uzupełnień i upiększeń słowa wróżącej musiały zawierać takie właśnie obietnice, aczkolwiek bardziej prosto, jeśli nie prostacko sformułowane).

Lmj, s. 5–6

Wysiłki porucznika zmierzające do odkrycia sedna słów przypominają częste w wierszach Andrzeja Kuśniewicza zmagania z językiem. Podobny cel mają lingwistyczne zabawy w wierszach *Jółka* czy *Hal-nienie* z tomu *Czas prywatny*, w których przez gry z etymologią jest poszukiwane nowe znaczenie słów. „Odwykowe” spojrzenie na słowa odnaleźć można także w utworze *Anatomia*:

Pierwsze widzenie kształtów
widzianych od Inąd
gdy się rozdzielają
z resztek znaczeń
do pestek
Jakżeś odmienne słowo!
Zaskoczona w niespodziewaniu pestko!

Anatomia; Czp, s. 21

Poszukiwanie „pestki” słów, przykrytej często wieloma znaczeniami, które trzeba odrzucić, by zobaczyć po raz pierwszy „kształty widziane od Inąd” prowadzi do pogłębionej refleksji na temat egzystencji³².

³² „Określenie relacji między językiem i rzeczywistością wpływa [...] na postawę człowieka wobec kwestii najważniejszych, przede wszystkim: wobec kwestii sensu ży-

W powieści „martwym językiem” nie jest często tak nazywana łacina, lecz uniwersalny język mówiący o śmierci. Składa się na niego zarówno sztuka, jak i religia i filozofia³³. Jest to język z góry skazany na niezrozumienie, gdyż można mówić jedynie o śmierci innych, koniec własnego życia jest zawsze niewypowiedziany. Bohater próbuje poznać „martwy język”, gromadząc różne przedmioty, dzieła sztuki, które wiążą się z *ars moriendi*. Tytułowa „lekcja” oznacza „oswajanie” ze śmiercią, która jest obsesją ciężko chorego porucznika. Poszukiwanie sensu „martwego języka” wiąże się z symboliką, jego wykładnia jest niejasna, wieloznaczna. Bohater pragnie dotrzeć do ukrytych sensów słów wróżby, domaga się od Cyganki, by wyjawiała mu tajemnicę ukrytą w słowach i wówczas z ust kobiety pada następujące wyjaśnienie:

Jesteś wciąż jeszcze niedorostłym młodzieńcem, mimo lat, które przeżyłeś, i dlatego dostąpisz łaski wybaczenia i przysparzenia, bo wcześniej umrzesz. Już wnet, już wnet. Czy o to pytałeś? O to ci szło? O odpowiedź na takie właśnie pytanie? No to je masz! No to je masz! Masz! Masz! Masz! Masz! – po czym kobieta, nachylona niemal do kolan porucznika siedzącego wciąż na brzegu biurka, zaczęła mówić coraz szybciej, lecz i ciszej, i niewyraźniej, właściwie mamrotać chrypliwie, jakby wypowiadała słowa modlitwy, długą litanię w języku nieznanym porucznikowi Kiekeritzowi, może po hebrajsku – pomyślał – może po aramejsku lub turecku, [...] ale najpewniej był to język nie istniejący, martwy i sztuczny język kabały [...].

Lmj, s. 127–128

Tytułowa lekcja ma sens metaforyczny wiąże się z niedojrzałością bohatera, który nigdy nie pozna fascynującego go zagadnienia, do końca będzie się „uczyć” życia i śmierci. Ale także zawsze niedojrzała

cia, który dotycząc rzeczywistości, zawsze przecież jest formułowany w języku”. S. S z y m u t k o: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 9.

³³ „Martwym językiem”, zdaniem K. Rutkowskiego, jest „język oficjalnej kultury, filozofii, nauki uznanego świata wartości”. K. R u t k o w s k i: *Martwy język*. „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 11, s. 58.

wobec śmierci wydaje się kultura, która jedynie próbuje to zjawisko „oswoić”. Ważne w tej powieści jest nie tylko znaczenie słów, ale także ich brzmienie. Zastanawia się nad tym bohater w momencie śmierci:

Co to tak klekocze? Bocian? A może karnawałowy kościotrup? – więc Liza, szczęśliwa, że wreszcie pojęła cośkolwiek [...] powiedziała szybko: – To kukurydza, suszy się na nasienie – i dodała, zmieniając użyte w niemieckim zdaniu tutejsze słowo „kukurydza” na niemieckie „Mais”, bojąc się, że jej bóstwo nie będzie wiedzieć, o co chodzi. A on po chwili, do siebie już tylko, leżąc z zadartą głową, wpatrzony w sufit i zwisające kolby kukurydzy poruszane przeciągiem wiejącym od niedomkniętych drzwi, mruknął, jakby nagle zdziwiony: – Kukurydza? Kukuruz? Kiekeritz? Kukuryku! Kikiriki! Zabawne, absurdałne i bardzo śmieszne! – i coś niby stłumiony śmiech zaczęło rodzić się w jego gardle, lecz chichot szybko przemienił się w nowy atak gwałtownego kaszlu [...].

Lmj, s. 137

W brzmieniu własnego nazwiska bohater znalazł podobieństwo do słowa, które skojarzył z klekotem bociana i karnawałowego kościotrupa. Nazwisko – słowo, które towarzyszyło mu od chwili narodzin, stało się znakiem śmierci. Wyeksponowane w tej scenie zostało przekonanie o nieuchronności końca, o „naznaczeniu” śmiercią. Obraz człowieka – skazańca rodzącego się z wyrokiem śmierci zderzony został z wizją dalszego trwania, z przyrodniczo-mitycznym przekonaniem o „ciągu istnienia” – wszak kukurydza, której klekot zaniepokoił umierającego, suszy się na nasienie...

Lekcja w powieści Kuśniewicza często jest równoznaczna z kolekcją. Bohater kolekcjonuje dzieła sztuki, a także bezwartościowe reprodukcje, oleodruki związane ze śmiercią. W jego zbiorach odnaleźć można ikony przedstawiające Matkę Bożą cierpiącą z powodu męki Syna, ale przede wszystkim różne przedstawienia Salome odpowiedzialnej za zabójstwo Jana Chrzciciela i Diany – bogini łowów, ale i śmierci. „Kolekcja” to drugie kluczowe słowo dla tej powieści³⁴.

³⁴ O funkcji tych dwóch kluczowych słów dla interpretacji powieści piszę w artykule: *Lekcje i kolekcje. O lekcji martwego języka*. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy*

Pierwsze z nich – „lekcja” – pojawia się już w tytule, drugie – uporczywie powraca podczas lektury powieści. Paronomastyczna gra – pozwalająca odnaleźć „lekcję” w „ko-lekcji” pokazuje nie tylko brzmieniowe podobieństwo tych słów, ale także nasuwa wniosek, że w *Lekcji martwego języka* uczenie i zbieranie często nakładają się na siebie do tego stopnia, iż można je utożsamić (uczenie się jest swego rodzaju gromadzeniem wiedzy, doświadczeń; kolekcjonowanie bywa nauką).

Porucznik jest przede wszystkim kolekcjonerem. Pasja zbieractwa zawładnęła nim w stopniu niezwykłym. Sytuacja ekstremalna (wojna i choroba), w jakiej znalazł się bohater, rozbudziła w nim wrażliwość, a zwłaszcza ciekawość. Według Michała Pawła Markowskiego, właśnie ciekawość stoi u podstaw kolekcjonerstwa³⁵. Kolekcja Kiekeritza nie ma jakiegoś jednego profilu. Składają się na nią zarówno dzieła wartościowe, autentyczne, jak i kopie, czy kiczowate wręcz ryciny. W powieści zbiór ten został scharakteryzowany w następujący sposób:

Obok eksponatów, których zaliczenie do autentycznej sztuki byłoby przesadą, błędem albo dziwactwem – idzie o niepojęte upodobanie porucznika do wszelkiej szmiry, na przykład do marek fabrycznie produkowanych, obrazków wykonanych z włóczki szydełkiem, a także oleodruków – figurują tu niewątpliwie dzieła sztuki, jak stare ruskie ikony, wyludzone lub kupione od okolicznych unickich parochów, poza tymi, które porucznik przywiózł z Podola i Ukrainy tego lata.

Lmj, s. 32

Bohater ze szczególnym upodobaniem zbiera zarówno porcelanę, jak i ikony. Kolekcja porucznika nie wprowadza ładu, jest raczej chaosem. Taki zbiór staje się obrazem kultury, w której zachwiane zostały hierarchie wartości, zamazany podział pomiędzy tym, co wartościowe a tym, co niegodne uwagi. Rzeczy, które tak obsesyjnie zajmują porucznika, oddalają go od ludzi i odsuwają od życia. Jan Prokop pisze, że „lekcja

i interpretacje. T. I. Red. M. Kisiel przy współudziale G. Maroszczyk. Katowice 2005, s. 69–85.

³⁵ M. P. Markowski: *O kolekcjach*. W: I d e m: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1999, s. 33–51.

rzeczy jest lekcją historii”³⁶ – w powieści Kuśniewicza okruchy, które zostały z bogatego zbioru, ukazują odchodzenie dawnego świata, kres kultury kresowych dworów, przemijanie epoki c.k. monarchii. Nie-trwałe okazują się wytwory kultury, ale bohater doświadcza także ulotności własnego życia, które próbuje ocalić, utrwalić w „martwych przedmiotach”. Ekspozyty jedynie zagłuszają poczucie samotności w obliczu choroby, cierpienia i śmierci, kolekcja jeszcze bardziej obnaża samotność porucznika. Jan Prokop pisze, że „sam wobec rzeczy, człowiek jest także sam wobec innych, wobec ludzkiego świata, który staje się równie obcy, nieprzenikniony, jak świat rzeczy”³⁷. Obrazy, ikony, oleodruki dają poczucie wspólnoty doświadczeń, typowości sytuacji, w której znalazł się Kiekeritz, są odwzorowaniem różnych sposobów widzenia śmierci³⁸. Kolekcja ukazuje śmierć wysublimowaną, która staje się przedmiotem estetycznym, śmierć oderwaną od rzeczywistości i daleką od fizyczności. W innym miejscu powieści pojawia się wyjaśnienie, że najcenniejszymi okazami z kolekcji porucznika nie są te, których realna wartość jest wysoka, lecz te, które posiadają wartość „emocjonalną”:

Nader cenne zdobycze (nie ze względu na nikłą realnie wartość tych oleodruków fabrycznie produkowanych gdzieś w Niemczech, nie ona jest istotna w tej chwili, idzie o sprawy wyższego rzędu, czysto emocjonalne, a te jedynie się liczą i są bardziej realne od materialnych, a zatem z pozoru tylko realnych), każda z nich w swoim rodzaju. To są symbole czy tylko ich potwierdzenie plastyczne, a zarazem nieustające źródła inicjacji wciąż ponawianych z podobnym, pozytywnym skutkiem.

Lmj, s. 58

³⁶ J. Prokop: *Lekcja rzeczy*. W: I d e m: *Lekcja rzeczy*. Kraków 1972, s. 216.

³⁷ Ibidem, s. 220.

³⁸ J. Jarzębski pisze: „Bohaterom Kuśniewicza, którzy nie potrafią się w świecie odnaleźć, pozostaje tylko swoista pasja kolekcjonerska: nie mogąc naprawdę »posiąść« rzeczywistości, zbierają jej ułamki – przedmioty, obrazy, delektując się ulotnymi woniami i całą w ogóle zmysłową stroną mijających epok. Cóż z tego jednak pozostanie? [...] K o l e k c j o n o w a n i e nie od wczoraj kojarzy się Kuśniewiczowi z instynktem śmierci. Otoczony przedmiotami kolekcjoner staje się jednym więcej »ekspozytem« historii [...]”. J. J a r z ę b s k i: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 272–273.

Reprodukcje i oleodruki są ważne dla porucznika, gdyż to dzięki nim odbywa się jego „lekcja martwego języka”, dzięki nim dokonuje się jego poznanie śmierci³⁹. Kiekeritz przez swoją kolekcję poznaje śmierć jako wytwór sztuki. Jej symboliczne przedstawienia nakładają się w oczach porucznika na rzeczywistość. W ciemnościach bohaterowi wydaje się, że czuje obok siebie „niemal dyszącą obecność” Marii Magdaleny z obrazu *Kochanka Chrystusa* Felicjana Ropsa i Salome przedstawionej przez Gustawa Moreau (Lmj, s. 58), spotkanie ze zbiegłym jeńcem natomiast jest dla niego ucieleśnieniem opowieści o Dianie i Akteonie (Lmj, s. 130–132). Gdy nadchodzi zapowiadany przez Cygankę moment śmierci, porucznik początkowo również ucieka w świat kultury, widząc w pomagającej mu Lizie służebnicę staroegipskiego bożka Seta. Jednak szybko uzmysławia sobie nonsensowność i absurdalność swojego wyobrażenia. Śmierć, do której bohater dorastał, okazała się triumfem zwyczajności i fizyczności. Kiekeritz umiera jak zwykły cywil, wśród wymiocin i krwi. Jego śmierć ma przede wszystkim wymiar cielesny. Towarzyszą mu nie wysublimowane doznania wzrokowe czy słuchowe, lecz kłopot suszących się kolb kukurydzy – dźwięk ironicznie przypominający zarówno kłopot bociana, jak i karnawałowego kościotrupa.

Zdaniem Ewy Wiegandt, w powieści Kuśniewicza „żywy język kultury przechodzi w martwy język muzealnych zbiorów”⁴⁰. Przeciwwstawienie życie – śmierć wydaje się niezwykle istotne w przepowiedni Cyganki: „Będziesz **żyć mocno**”, „a jeśli **umrzesz tutaj**” – wokół tych sformułowań krążą myśli porucznika. Tłumaczone one są raczej dosłownie: tutaj, czyli w tej „karpackiej mieścinie”, ale w powieści pojawia się także tutaj, czyli na ziemi, w przeciwieństwie do „tam” – w nieznannej „drugiej przestrzeni”. Perspektywa życia po śmierci wiąże się przede wszystkim z chrześcijaństwem – z myślą o odkupieniu przez ofiarę Chrystusa, ale te pytania zadawane są także w kontekście mitologii, sztuki, przywołują różne wyobrażenia na temat śmierci i po-

³⁹ L. Bugajski pisze: „W zasadzie cała powieść jest obok wszystkiego relacją z osobniczego dojrzewania do śmierci, opisem procesu stopniowego osławiania się porucznika z rzytłą śmiercią własną, której nie oprze się nawet młodość”. I d e m: *Na rozdrożu...*, s. 48.

⁴⁰ E. Wiegandt: *Austria felix...*, s. 218.

nowego życia. Porucznik jest przekonany, że słowa (podobnie jak przedmioty z jego kolekcji) są symbolami, za ich brzmieniem ukryte jest niewypowiedziane znaczenie. Bohater (ale także czytelnik) nieustannie zadaje pytanie: co oznacza sformułowanie, że porucznik będzie „żyć mocno”? Czy jest to życie zwielokrotnione o doświadczenia całych pokoleń, które bohater odnajduje w martwych przedmiotach, w wytworach kultury, w sztuce? Czy też zawiera się w tych słowach przekonanie o intensywności przeżyć i doznań młodego człowieka posiadającego świadomość zbliżającej się śmierci? Przy czym „życie mocne” w odniesieniu do nieuleczalnie chorego z jednej strony, wydaje się, że oznaczałoby raczej nie aktywność życiową, lecz kontemplacyjną drogę życia. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę „romantyczną mitologię gruźlicy”, na którą cierpi porucznik, wiązałoby się ono z nadmiarem namiętności⁴¹. Słowa wróżby wywołują zarówno potoczne wyobrażenia na temat istoty „życia mocnego”, jak i filozoficzne czy religijne poszukiwania sensu egzystencji. Heideggerowska „świadomość końca”, stoicko-egzystencjalne pogodzenie się ze śmiercią postawione zostały tuż obok chrześcijańskiego przekonania o śmierci jako momencie przejścia. Przywołane przez wróżącą „drzewo życia” jest symbolem nieśmiertelności, który pojawia się zarówno na początku Biblii w Księdze Rodzaju, jak i na ostatnich stronach Pisma Świętego w Apokalipsie⁴². Symbol ten stanowi zatem swego rodzaju klamrę obejmującą Historię Świętą: od momentu utracenia nieśmiertelności przez upadek pierwszego człowieka po odzyskanie daru życia wiecznego dzięki ofierze Boga-Człowieka.

W słowach Cyganki bohater chce widzieć nadzieję i życie, jednak trudno mu się oprzeć zwątpieniu, podsycanemu wspomnieniem napisu

⁴¹ S. Sontag: *Choroba jako metafora. (Fragmenty)*. Przeł. J. Anders. W: *Osoby*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1984, s. 212–240.

⁴² Ks. Rdz. 2, 9; Ap. 22, 2. Na motyw „drzewa życia” w *Lekcji martwego języka* zwraca uwagę J. Jarzębski, pisząc, że „odnosi się bezpośrednio do Krzyża świętego” i wiąże się z obecną w całej powieści bluźnierczą analogią śmierci Kiekeritza i Chrystusowej męki. J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 260–261. Także M. Dąbrowski dostrzega w słowach wróżby symbole „wielkanocne, rezurekcyjne, Chrystusowe” M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*. Warszawa 1987, s. 52.

umieszczonego na kamiennym posągu młodzieńca, który widział na cmentarzu Montparnesse w Paryżu. Początkowo porucznik myślał, że na nagrobku zostało wyryte słowo „avenir”:

Przyszłość? A więc obietnica jakiegoś dalszego ciągu następnego, najbardziej istotnego istnienia? Śmierć byłaby w tym przypadku jedynie furtką uchyloną obiecująco w przyszłość, jej wstępem czy progiem, niezbędnym warunkiem osiągnięcia wyższego celu czy stadium, zapowiedzią lub początkiem tego, co najważniejsze, jedynie istotne, tego, co nastąpi po tym prowizorycznym, mało istotnym, bo nietrwałym, tymczasowym, niesłusznie nazywanym jedynym realnym życiem, skoro wiemy, że to prawdziwe dopiero się zacznie, gdy przekroczy próg, że na nas czeka po tamtej stronie rzeki Styks. A zatem to słowo „avenir” na cokole jest wyraźną zapowiedzią wieczności. Jest pociechą, jeśli ktoś wątpi i boi się, oraz potwierdzeniem dla tych, co wierzą. Cóż, kiedy zaraz potem nieporozumienie wyjaśniło się i zagadka zamieniła w banał. „Souvenir” – wspomnienie, pamięć? Wiemy, ile jest warta cudza pamięć, gdy nas już nie będzie, nawet tych najbliższych, najbardziej niby to niepokieszonych, kiedy przeminiemy. Niewygodą pamięci.

Lmj, s. 6

W tajemniczym przesłaniu Cyganki ujawnia się otwarcie na metafizykę, na „bytowanie w niebycie”. Pragnienie przeniknięcia tajemnicy śmierci, spojrzenia poza nią pojawia się w utworach Kuśniewicza – jest np. tematem wiersza zatytułowanego *Nachylenie w czas mijania* (Czp, s. 55–56).

Susan Sontag pisze: „światopogląd romantyczny zakłada, że choroba wyostrza świadomość”⁴³ – powszechne jest przekonanie, że chory widzi więcej, intensywniej przeżywa swoją egzystencję. Sytuacja graniczna, w której znalazł się bohater *Lekcji martwego języka*, niewątpliwie prowadzi do wyostrzonego oglądu siebie, własnego życia i świata. Porucznik patrzy z dystansu na otaczającą go rzeczywistość i na samego siebie, fascynuje się śmiercią, ale jednocześnie mówi o niej tak, jakby go nie dotyczyła, oddala ją od siebie, ucieka od myśli o własnym końcu.

⁴³ S. S o n t a g: *Choroba jako metafora...*, s. 220.

cu. Jest to raczej fascynacja dekadenta⁴⁴, a nie przerażenie człowieka, który wie, że wkrótce umrze. Bohater mówi o tym wprost w rozmowie z badającym go lekarzem:

Wie pan, dlaczego interesują mnie te różne spekulacje i symbole? Na przykład Salome albo Maria Egipcjanka? Bo muszę wciąż czuć obok siebie obecność świadków [...]. Zgodzi się pan chyba ze mną, doktorze, iż najbardziej fascynującą sprawą na naszej planecie jest śmierć i to oglądana, opukiwana, jak mnie pan przed chwilą opukiwał, z obu stron. Mam na myśli [...] tak jej zadawanie, jak i doznawanie. Można by to określić jako smakowanie, czy nie tak? To nie tylko konsekwentne do końca, lecz i jedynie lojalne stanowisko wobec niej.

Lmj, s. 98

„Smakowania śmierci” nie potrafi zrozumieć lekarz, dla którego koniec życia ma wymiar przede wszystkim dosłowny, fizjologiczny. Chory porucznik tymczasem zgon widzi w perspektywie sztuki, mówi o *Salome* Oscara Wilde’a, cytuje fragment wiersza Mallarmégo. *Delectatio morosa* (Lmj, s. 96) dziwi lekarza, który przede wszystkim myśli o tym, że pacjent wkrótce umrze i nie potrafi zrozumieć, że chory tak mało interesuje się swoim ciałem, a tak dużo uwagi poświęca sztuce, różnym reprezentacjom śmierci. W postawie porucznika można widzieć także ucieczkę zarówno od siebie, jak i od świata, w którym czuje się obcy. Józef Tischner stwierdza, że także to, co znajduje się wewnątrz człowieka, może ukazywać się jako inne, obce, wrogie – obcy jest każdy głód, każdy ból, każda słabość⁴⁵. Ucieczką od obcego wewnątrz własnego „ja” jest dla porucznika *delectatio morosa*. Emmanuel Lévinas pisze w *Całości i nieskończoności*, że we wnętrzu można się schronić tylko przed tym, co zagraża z zewnątrz, nie ma natomiast ucieczki przed sobą. Przypomina o tym cierpienie zwane fizycznym:

⁴⁴ O wątkach dekadencjnych w powieści Kuśniewicza pisze M. Dąbrowski: *Dekadentyzm współczesny...*

⁴⁵ J. Tischner: *Myślenie w żywiole piękna...*, s. 296.

Ból wbija nas wtedy w byt. Nie doznajemy go tylko jako nieprzyjemnego wrażenia, które *towarzyszy* temu wbiciu, temu wtłoczeniu w byt. To wtłoczenie jest samym cierpieniem, bezwyjściowością fizycznego kontaktu. Cała dolegliwość cierpienia polega na niemożności ucieczki przed nim, na niemożności schronienia się w sobie, przeciwko sobie, na odłączeniu się od wszelkiego żywego źródła – na niemożności wycofania się⁴⁶.

Do tej granicy dociera porucznik Alfred Kiekeritz, choć do końca próbuje się wymknąć, uciec przed tym, co nieuchronne.

Outsider w czasach heroicznych – o *Korupcji*

Pierwsza powieść Kuśniewicza została opatrzona nie tylko podtytułem „kryminał heroiczny”, ale także następującym wyjaśnieniem autora:

Żeby nie było nieporozumień: *Korupcja* nie jest powieścią kryminalną, nie jest w ogóle powieścią, jest natomiast bezpretencyjną gawędą z rodziny gawęd-kryminałów, jeśli takie istnieją. Nazwałem je „heroiczną”, gdyż dzieje się w czasach, które zwykliśmy nazywać heroicznymi.

Pragnę jednocześnie zapewnić moich ewentualnych czytelników, że wszystkie postacie niniejszej gawędy jako też sytuacje, w jakich się znalazły, są zmyślone i nie mają nic wspólnego z rzeczywistymi osobami i realnymi sytuacjami z lat 1939–1942 w południowej Francji.

K, s. 5

Słowa autora wydają się znaczące, wprowadzają informacje na temat formy utworu (gawęda, kryminał, powieść), przedstawione go cza-

⁴⁶ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Wstęp B. Skarga. Przekład przejrzał J. Migasiński. Warszawa 2002, s. 287.

su, który został nazwany „heroicznym” (przypomnijmy w tym miejscu, że późniejsza powieść Kuśniewicza również o tematyce związanej z drugą wojną światową nosi tytuł *Eroica*) i wreszcie w tym objaśnieniu pojawia się konwencjonalne zastrzeżenie na temat fikcyjność przedstawionych postaci i sytuacji. Powyższe wyjaśnienia są początkiem swego rodzaju gry z czytelnikiem, autor bowiem podsuwa sposoby czytania powieści, które jednak okazują się często mylące. *Korupcja* bowiem tylko pozornie jest „gawędą-kryminałem” czy „kryminałem heroicznym”. Pierwsze określenie odsyła do tradycji szlacheckiej, a także zwraca uwagę na mówiony charakter wypowiedzi oraz na nawiązywanie porozumienia z odbiorcą. Badacze piszą o gawędowości w poezji Kuśniewicza – Sergiusz Sterna-Wachowiak wyróżnił w *Pirateriach* (i w całości dorobku poetyckiego Kuśniewicza) trzy strategie: gawędową, parodystyczną i poetycką⁴⁷. Pierwsza oznacza stylizację utworów na gawędę szlachecką. Przejawia się to m.in. w konstrukcji osoby mówiącej, która posługuje się wyrazami już rzadko używanymi we współczesnym zasobie leksykalnym języka polskiego, takimi jak „trikorn”, „kirys” itp. Charakterystyczne dla gawędy jest skierowanie wypowiedzi do milczących słuchaczy, budowanie utworów z luźnych motywów fabularnych, dykteryjek, strzępów zwierzeń. Stylizacja często przybiera postać parodii. Celem tych zabiegów jest pokazanie „operetkowości” świata. Gawędowo-parodystycznej materii przynosi uporządkowanie język poetycki, charakterystyczne gry, przemieszczanie znaczeń i zabawa wieloznacznością słów. W *Korupcji* gawędowość realizuje się głównie na poziomie stylu, rzeczywiście w powieści Kuśniewicza przeważa język mówiony, potoczny, dominują monologi i dialogi. Sama sytuacja fabularna utworu jest natomiast zaczerpnięta z konwencji powieści kryminalnej, gdyż została ona skoncentrowana wokół motywu śledztwa⁴⁸. Bohater *Korupcji* – Karol, próbuje wyjaśnić, czy January (posługujący się pseudonimem Żyrafa) zdradził i zdefraudował powierzone mu pieniądze. W tym celu siedzi pod drzwiami i przez dziurkę od klucza podgląda, co dzieje się w sąsiednim pomieszczeniu, w którym niczego

⁴⁷ S. Sterna-Wachowiak: *Gawęda – parodia – poezja*. „Twórczość” 1977, nr 3, s. 116.

⁴⁸ W. Pałowski: *Galicyjski outsider*. „Literatura” 1987, nr 9, s. 24.

nieświadomy podejrzany rozmawia z Elizą. Kobieta ma za zadanie wyciągnąć od Januarego jak najwięcej wiadomości, świadczących o jego winie. Jednak Karol nie jest typowym detektywem, bowiem nie tyle śledzi podejrzanego, ile znacznie bardziej analizuje własną postawę, nie do końca jest także przekonany do swojej „roli Judasza”. W utworze przeważają jego monologi, a przed czytelnikiem toczy się równolegle proces Żyrafy i sprawa samego Karola. Kryminał i gawęda w tej powieści ustępują miejsca studiom psychologicznym, a zamiast heroizmu pojawia się komizm. Zgadzam się zatem z jednym z pierwszych recenzentów tej powieści – Tomaszem Burkiem, że *Korupcja* jest „tworem hybrydycznym”, jednak w przeciwieństwie do niego uważam bohatera-detektywa za postać interesującą, a może nawet ciekawszą niż śledzony zdrajca⁴⁹. January jest bowiem oskarżony od samego początku powieści. Postać tego barwnego, lecz małego cwaniaczka jest banalna, podobnie jak jego kłamstwa i popisywanie się przed kobietą. Natomiast historia Karola jest mroczna, złożona z jego kompleksów i słabości (dlatego tak mu imponuje Żyrafa, z którym nieustannie się porównuje).

Uwaga autora na temat fikcyjności przedstawionych zdarzeń i postaci zazwyczaj prowokuje czytelników do wprost przeciwnego zachowania (to znaczy do poszukiwania rzeczywistych odpowiedników dla świata przedstawionego). Tak stało się również w tym przypadku. *Ko-*

⁴⁹ „Żadnej z postaci swej książki nie obdarza Kuśniewicz »sympatycznymi« rysami, z żadną się nie solidaryzuje, ale myślę, że z dwu narratorów, których monologi, krzyżując się i uzupełniając, tworzą właściwą materię *Korupcji*, jej autor, mimo wszelkich ideowych zastrzeżeń, daje słuch raczej błyskotliwym, z żartu wyrosłym opowieściom Januarego Żyrafy niż monotonnemu, śmiertelnie poważnemu gadulstwu jego konkurenta. Pan Karol wykonuje czarną robotę: opowiada, jak kto był ubrany, kim kto jest z zawodu i z charakteru [...] czyli buduje na naszych oczach taką powieść, jaką lubili nasi ojcowie: solidną, osadzoną w realiach, jednoznaczną, zgodną ze zdrowym rozsądkiem. Kuśniewicz nie za bardzo ufa takiej powieści. Pozwala jej wszelako narastać w monologu-gawędzie pana Karola, wiedząc, że jej autokompromitacja jest nieunikniona, a sam tymczasem niby to wstydliwie zerka i zachęcająco zezuje w stronę Żyrafy, który »mówił raz tak, raz inaczej, zmieniał, sam się z tego śmiał, dawał do zrozumienia, że to, co opowiada, to tak sobie, bo taki jest właśnie pański humor, a kto głupi, niech wierzy«. T. B u r e k: *Powieść w stadium żartu*. „Twórczość” 1962, nr 2, s. 125.

rupcję czytano przez pryzmat wojennych doświadczeń samego Kuśniewicza i jego działalności w Ruchu Oporu we Francji⁵⁰. Wbrew autorowi zatem widziano w tym utworze nie kryminał czy gawędę, lecz raczej satyrę na środowisko emigracyjne i refleksję na temat historii. Zdaniem Mieczysława Dąbrowskiego *Korupcja* opowiada o:

[...] polskich kompleksach romantycznych, Ruchu Oporu we Francji, a zwłaszcza o jego znakomitym agencie Januarius ps. Żyrafa, który – jak się w końcu dowiadujemy – znękany własnym strachem czy niemożnością, zdradził „sprawę” i próbuje się wygodnie „zadekować” na dalsze lata za uprzednio zdefraudowane pieniądze⁵¹.

Niewątpliwie *Korupcja* jest oparta na kontrastach pomiędzy heroicznymi nakazami tradycji a małością i zdradą bohaterów, swojskością i obcością, obowiązkami patriotycznymi i słabością, nieudolnością jednostki. Ciekawe wydają się w tym przypadku analogie z *Trans-Atlantykiem* i jego recepcją. Utwór Witolda Gombrowicza bardzo szybko doczekał się edycji krajowej (już w roku 1957) nie tylko ze względu na popaździernikową atmosferę, ale także dlatego, że władze były przekonane, iż jest to książka ukazująca w niekorzystnych świetle Polskę sanacyjną i tych, którzy pozostali na obczyźnie. Myślę, że (w pewnym sensie) *Korupcja* wpisuje się w szereg utworów demistyfikujących, demitologizujących, które jednak ze względu na czas publikacji były odczytywane jako dwuznaczne, ukazały się w „złym” dla siebie czasie – obok wspomnianego już przeze mnie odczytywania *Trans-Atlantyku*, można przywołać również przykład *Rojstów* Tadeusza Konwickiego, w których widziano (wbrew autorowi) karykaturalny obraz Armii Kra-

⁵⁰ B. Kazimierczyk pisze, że „w treść tego czyniącego zadość dobrym literackim obyczajom oświadczenia nikt chyba nie uwierzy”. Zob. B. Kazimierczyk: *Wskrzeszanie umarłych królestw*. Kraków 1982, s. 59. Ta autorka zauważa także, iż „Nie trzeba być Sherlockiem Holmesem, by odgadnąć niewątpliwą relację zachodzącą pomiędzy powieściową fikcją a rzeczywistością, której realia miał okazję poznać autor z autopsji”. Ibidem, s. 54–55.

⁵¹ M. Dąbrowski: „Nierzeczywista rzeczywistość”. *O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Warszawa 2004, s. 23.

jowej⁵². Tomasz Burek jednak widzi w *Korupcji* „karykaturalną parodię” *Trans-Atlantyku*:

Pod wdzięczną szatką kryminału *Korupcja* przemycza, czy usiłuje przemycić kontrabandę godną przednich idei *Trans-Atlantyku*, a Kuśniewicz ucieszy się setnie, że zdołał nas przyłapać na tak naiwnym „zasłuchaniu” w coś, w co sam nie wierzy i z czego kpi właśnie na całego. Przecież January Żyrafa ze swoją teorią wyzwolenia od ojczyzny jest aż nazbyt karykaturalną parodią gombrowiczowskiego motywu „ojcობójstwa”; „jakaś w nim była prawdziwa Europa i Ameryka, a nie nasz tutejszy zaścianek”. Również filipki Żyrafy przeciw przemocy zbiorowej, jakiej podlega jednostka brzmią znajomo; „ta jego dezynwoltura, ta wyższość ponad wszystko, to drwiące spojrzenie na rzeczy najświętsze...”. Owszem, zgadza się wszystko świetnie: i krytycyzm, i autoironia podszyta kompleksem „zdrady”, i uwodzicielska siła sprzeciwu wobec uznanych wartości, nawet zgryźliwa uwaga, że „seksualne, świńskie jakieś to jego gadanie”, słuszna jest poniekąd tyle że, moim zdaniem, nie najświetniejsze przynosi rezultaty tak prowadzona dyskusja z pojemnym, bądź co bądź, systemem myśli Gombrowicza. Ale czyż możemy z pełnym przekonaniem stwierdzić, że przeprowadzona tu została jakakolwiek dyskusja? Wszak Kuśniewicz wymknie się nożycom takiej interpretacji, dając nam do zrozumienia, że się mylimy, że wykrawamy z jego powieści materiał, jakiego w niej nie ma⁵³.

Nie tylko emigracyjny temat i mocno krytyczny sposób przedstawiania sytuacji w czasie wojny za granicami kraju łączy te dwa utwory. Podobieństw jest więcej – sam Andrzej Kuśniewicz podobno wielokrotnie wspominał, iż pierwsza wersja *Korupcji* była „nieznośnie gombrowiczowska”⁵⁴. Barokowej stylizacji utworu Gombrowicza odpowiada swoista gawędowość książki Kuśniewicza, z ironicznymi odwołaniami do *Pana Tadeusza* można zestawiać uwagi na temat polskich mitów: hu-

⁵² Zob. S. B e r e ś: *Pół wieku czyścić. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Kraków 2003, s. 76–82.

⁵³ T. B u r e k: *Powieść w stadium żartu...*, s. 124.

⁵⁴ Ibidem, s. 23.

sarży, męczeństwa i bohaterstwa⁵⁵. Karol – powieściowy detektyw, jest człowiekiem pozbawionym własnego zdania, wbrew sobie zostaje wciągnięty w działalność konspiracyjnej organizacji, nie potrafi się przeciwstawić narzucanym mu zachowaniom. Historia zwerbowania bohatera jest daleka od heroicznych opowieści, raczej ma charakter groteskowy, rozegrała się w kafejce, w której „niejaki Mioduszewski” przekonywał Karola, używając następujących argumentów:

My tu tak, panie Karolu, z założonymi rękami siedzimy, a tam w Kraju, się męczą. A czyż my tu nie Polacy, nie rodacy? Abośmy to od macochy? Kto nas zdemobilizował? Kto nam broń kazał złożyć?

K, s. 21

Wobec takiej przemowy bohater nie ma nic na swoją obronę – gdy „Niemcy nam Warszawę zbombardowali, Częstochowę i Bogumił najechali” (K, s. 21), trzeba działać. Powieść Kuśniewicza, podobnie jak *Trans-Atlantyk*, staje się dyskusją z modelem polskości narzuconym przez tradycję romantyczną. Witolda zniewalają Kawalerowie Ostrogi, od bohatera *Korupcji* natomiast wymaga działań heroicznych środowisko polskie we Francji. Gombrowicz wyjaśniał:

Jeżeli w *Trans-Atlantyku* daje się słyszeć (w humorystycznej interpretacji) pewien niedopuszczalny dotąd ton w stosunku do Polski – niechęć, lęk, szyderstwo, wstyd – to dlatego, że utwór pragnie bronić Polaków przed Polską... wyzwolić Polaka z Polski... sprawić by Polak nie poddawał się biernie swojej polskości, ale właśnie potraktował ją z góry⁵⁶.

Przytoczone sądy autora *Ferdydurke* przywołane zostały również w następującym fragmencie rozmowy Kuśniewicza z Grażyną Szcześniak w odniesieniu właśnie do *Korupcji*:

⁵⁵ Na temat związków *Trans-Atlantyku* z *Panem Tadeuszem* zob. m.in.: S. Chwini: „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”. „*Pamiętnik Literacki*” 1975, z. 4, s. 97–121; I d e m: *Gombrowicz – sarmata kontestujący*. „*Ruch Literacki*” 1975, nr 4, s. 217–224.

⁵⁶ W. Gombrowicz: *Gęba i twarz*. W: I d e m: *Dzieła*. T. 15: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*. Red. J. Błoński, J. Jarzębski. Kraków

– [...] W tej potrzebie wyzwolenia się ze stereotypowego pojmowania polskości *Korupcja* przypomina *Dziennik Witolda Gombrowicza*. Pan, zresztą, wymienia tę książkę wśród swoich ulubionych lektur. Czy pan też, jak Gombrowicz, chciałby „wydobyć Polaka z Polski, żeby stał się po prostu człowiekiem”?

– Zawsze uważałem, że największym współczesnym polskim pisarzem jest Gombrowicz, i to nie ze względu na *Ferdydurke* czy *Trans-Atlantyk*, ale, przede wszystkim, na *Dziennik*. [...]

– Nie odpowiedział pan na moje pytanie o ten specyficzny sposób pojmowania polskości, któremu i pan się próbuje przeciwstawiać... jest pan wrogiem wzniosłości, patosu, absurdałności pewnych hierarchii, hurrapatriotyzmu, mitologizacji postaw pseudo i pozornie patriotycznych. Takim ludziom jak pan nie jest łatwo żyć w społeczeństwie „prawdziwych Polaków”...

– Na pewno ma pani rację. W pewnym okresie ten „antypatriotyzm” był tolerowany przez władze, bo przeciwstawiał się, jakby, mitologii, legendzie powstania i w ogóle Armii Krajowej. Postawa krytyczna wobec wzniosłości i patosu była na rękę sprawującym władzę. Patriotyzm wiązał się, w ich pojęciu, z tradycją akowską, z tymi tysiącami ludzi pokrzywdzonych, którzy przegrali i czekali do 56 roku, a właściwie doczekali się dopiero teraz...

Pp, s. 34–35

Korupcja obrazuje nieumiejętność wyzwolenia się z wzorców i schematów zachowań, która równocześnie powoduje powierzchowność działań podejmowanych bez pełnego przekonania. Styl tego utworu odsyła do najsłynniejszych gawęd pisanych przez Henryka Rzewuskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć, że autor *Pamiętek Soplicy* napisał także *Rycerza Lizdejke* – zapomnianą dziś powieść z czasów potopu szwedzkiego – rozprawę z „patriotycznym terroryzmem”, którego

1996, s. 299. Por. także: „Sto lat temu litewski poeta wykuł kształt polskiego ducha, dziś ja, jak Mojżesz, wyprowadzam Polaków z niewoli tego kształtu, Polaka z niego samego wyprowadzam...”. I d e m: *Dzieła*. T. 7: *Dziennik 1953–1956*. Red. J. B ł o Ń - s k i. Kraków 1989, s. 59.

Rzewuski jako przysięgły lojalista doświadczał⁵⁷. Postać autora kontrowersyjnych poglądów i jego gawędowy styl przypomni Kuśniewicz także w jednym ze swoich ostatnich utworów – w *Mieszaninach obyczajowych* (piszę o tym w części *Unik w wyodrębnienie*). W *Korupcji* Karol sam nie wie, jak to się stało, że „wkroczył na karty historii, jako już nie bierny jej przedmiot, ale czynny uczestnik” (K, s. 22), podobnie jak Żyrafa został „wciągnięty w historię” (K, s. 77).

Bohater czuje się zawieszony pomiędzy patriotyczną frazeologią Mioduszewskiego i bezpośrednich przełożonych, a swoistą dezynwolturą, niewiarą i kpiną Januarego, który uważał, że wszyscy zostali skorumpowani przez życie, jego nakazy, prawa i przyjętą od wieków moralność (K, s. 219). Próby obrony własnego „ja” nie przynoszą większych efektów:

I tak w kółko, jakby między nami trwała walka o moją duszę, moje sumienie, a ja w tym boju – zarazem przedmiot, ale i partner raz tej, raz znów tamtej strony, raz z diabłem, raz z aniołem.

K, s. 52

Zdaniem Jerzego Jarzębskiego:

Tytułowa „korupcja” wyznacza bardzo szczególną sytuację człowieka przeciętnego, który przesiał już ideowym relatywizmem swej epoki, ale nie na tyle jest intelektualnie sprawny i samodzielnym, by na targowisku światopoglądów móc dokonać świadomego wyboru. Rzeczywistość dostarcza mu nie tylko sprawy do rozwiązania, ale i kostiumy, w których mógłby działać i które nasz bohater skwapliwie przymierza: podoba się sobie bardzo w pozie Januarego, ale nęci go także cyniczna swoboda i praktycyzm Jancia czy Castexa, a bardziej konserwatywna część jego duszy marzy o wcieleniu w nieefektywną, ale solidną postać Szefa. Nie ma tu żadnej ideowej dyskusji: Januarego mówi o „przekupstwie”, „korupcji” funkcjonującej na jarmarku, gdzie różne

⁵⁷ Autor [H. Rzewuski]: *Listopada Rycerz Lizdejko. Powieść z czasów panowania Jana Kazimierza*. Warszawa 1851. O nawiązaniach do twórczości Rzewuskiego (a zwłaszcza do *Rycerza Lizdejki*) w *Trans-Atlantyku* pisze J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 402–403.

postawy ideowe zalecają się, apelując do irracjonalnych lub podświadomych motywów. A jednocześnie, pamiętajmy, uprawia się tu korupcję prawdziwą, gdzie stawką jest życie⁵⁸.

Zacytowany badacz uważa, iż kontekstem dla *Korupcji* jest literatura inteligenckich rozrachunków. Niewątpliwie z utworami zaliczanymi do tego kręgu łączy powieść Kuśniewicza krytyczny i demaskatorski stosunek do przeszłości, tradycji, mitologii narodowej, tzw. bohaterszczyzny. Karol czuje się człowiekiem skorumpowanym, pionkiem w prowadzonej przez „innych” grze. Bohater zdaje sobie także sprawę z tego, że nie potrafi się do końca zaangażować, poświęcić walce:

Co za bzdury przychodzą człowiekowi do głowy, gdy ma po temu najmniej powodów, jak ja wtedy, gdy cały powinienem być wycelowany jak lufa, nastawiony na jeden cel przez wizjer: na wroga.

K, s. 47–48

Postawa Karola, mimo wielu podobieństw do roli odgrywanej przez Januarego, wynika jednak z odmiennych pobudek. Żyrafa szuka schronienia, „zacisznego azylu” (K, s. 11), gdyż pragnie uniknąć odpowiedzialności za popełnione czyny, w gruncie rzeczy nie znosi „zupełnej samotności, pełnego wyłączenia, odcięcia”, lubi mieć „świat obok, wokoło siebie” (K, s. 26). Natomiast Karol ucieka od świata, w którym czuje się niepewnie, najchętniej uciekłby także od siebie, gdyż ma świadomość własnych kompleksów, słabości, braku swobody i obycia towarzyskiego. Bohater *Korupcji* dostrzega wyraźnie własne wady, porównując się z szarmanckim i „obytym w świecie” Januarem. Własne „ja” wyraźnie mu ciąży. W swojej naiwności bohater długo nie dostrzega pozerstwa Żyrafy, które maskuje jego pospolitą małość. Obaj odgrywają swoje role: jeden bohatera – zdrajcy, drugi przeciętnego działacza – zdradzającego człowieka, który mu zaufał. Z tym aspektem powieści Kuśniewicza wiąże się także problem historii i względności postaw zdrajcy i bohatera, który często pojawia się w późniejszej twórczości tego autora (w *Stanie nieważkości*, *Witrażu* i w *Mieszaninach*

⁵⁸ J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 231.

obyczajowych)⁵⁹. W *Korupcji* myśli na ten temat wypowiada January, lecz znów są to poglądy bliskie także Karolowi:

Gdy mówimy o naszym agencie – to jako o bohaterze, gdy o obcym – to podły szpieg, drań i tak dalej, zaraz – rozstrzelać, powiesić! Nasza policja – to dzielni chłopcy, którzy spełniają obowiązki, obca – to łapsy, sługusy jakiegoś tam, obojętnie rządu czy ustroju. A w gruncie rzeczy – obiektywnie rzecz biorąc – i ci ludzie, i tamci ludzie. **Ja zachowuję zawsze dystans**, cenię swobodę mego wolnego wyboru. Rozumiem, że nie wszyscy potrafią to zrozumieć. Trudno. Teorie, ideologie nudzą mnie. Wszystkie w gruncie rzeczy jednakie. Tumanienie głów, kariera mernerów, przywódców, a obok – umiera zwyczajny człowiek. Taka jest historia ludzkości! Podła, ohydna, pełna fałszu? Zapewne. Niech się historycy martwią, nie ja. Kto dziś, oceniając poezję Dantego, zastanawia się czy słusznie postępował pakując do piekła swych wrogów papistów i że był stronnikiem cesarza? Albo czy Hannibal miał rację, czy Rzymianie?

K, s. 75; podkr – E.D.

Wyraźna niechęć do historii, której musi podporządkować się jednostka, powraca w wielu utworach Kuśniewicza. Reakcją na nią są ucieczki i uniki jednostek, podejmujących różne próby ocalenia swojej indywidualności i obrony przed wtłoczeniem w bezosobowe „dzieje”.

Równocześnie (obok refleksji na temat historii) w *Korupcji* (podobnie jak w *Trans-Atlantyku*) można widzieć uniwersalny manifest wolności i sprzeciwu wobec różnych systemów opresji. Pokrewieństwa pisarstwa Kuśniewicza z twórczością argentyńskiego samotnika nie są przypadkowe, lecz oznaczają także zbieżność w spojrzeniu na jednostkę, historię, społeczeństwo, jak pisze Włodzimierz Pawłowski:

⁵⁹ „Dla Kuśniewicza historia była terenem ironicznej medytacji nad względnością wszelkich miar, tajemnicą człowieczej natury, nieobliczalnością ludzkich przygód na ziemi oraz zawsze zagadkowym splotem konieczności z przypadkiem”. A. F i u t: *Paleontologia pamięci*. W: I d e m: *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*. Kraków 1999, s. 288.

Kuśniewicz-prozaik jest uczniem Gombrowicza. To od autora *Ferdydurke* przejął podstawowe problemy: mitologię zbiorowego działania, zbiorowych tęsknot, wzajemne kreowanie się osobowości, absurd hierarchii i konspiracji⁶⁰.

Korupcja niewątpliwie mówi o problemach moralnych, o uwikłaniu w wojnę i zdradę, o niedojrzałości działaczy, konspiratorów, ale przedstawiony w tym utworze czas heroiczny można rozumieć także inaczej. Zarówno January, jak i Karol są bohaterami współczesnymi, którym bliskie są popularne w momencie publikacji utworu tezy egzystencjalizmu. W *Korupcji* dominuje postawa wyobcowania i dystans wobec historii, polityki, społeczeństwa, życia. Scena podglądania przez dziurkę od klucza, poza wymiarem dosłownym, ma również sens symboliczny, odnosi się do postawy życiowej bohatera. Ściana, drzwi, oddzielające podglądającego od podglądanych, stają się obrazem sytuacji wzajemnych podejrzeń, nieufności, intryg, przemocy wobec „innego”, naruszania jego intymnej przestrzeni. Powracam do sceny, która nie tylko rozpoczyna powieść, ale także na stałe określa pozycję bohatera – jest on na zewnątrz świata, poznaje go ze strzępów rozmów i własnych domysłów, jest od niego oddzielony. Znamienny wydaje się także fakt, że podobny obraz otwiera książkę głośną, szeroko komentowaną w czasie, gdy ukazała się *Korupcja* – *Outsidera* Colina Wilsona:

[...] outsider, „ten obcy”, stanowi problem społeczny. To człowiek stojący na uboczu i obserwujący życie przez dziurę w ścianie⁶¹.

Bohater Kuśniewicza jedynie podgląda życie, dystansuje się, jest outsiderem nie tylko w świecie historii i patriotycznych nakazów, lecz

⁶⁰ W. Pawłowski: *Galicyski outsider...*, s. 25.

⁶¹ C. Wilson: *Outsider*. Przeł. M. Traczewska. Kraków 1959, s. 9. O popularności i znaczeniu tej książki pisze M. Kisiel. Badacz, przedstawiając egzystencjalizm, zauważa, że stanowił on „[...] podstawową pożywkę ówczesnej literatury europejskiej, filmu i teatru, stwarzał jeden z nowych wzorców osobowych, który – za sprawą książki Colina Wilsona – zyskał nazwę »outsideryzmu«”. M. Kisiel: *Więzy i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze krajowej – próba modelu*. W: I d e m: *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2004, s. 58.

w świecie w ogóle. W *Korupcji* na plan pierwszy wysuwa się poczucie obcości, ucieczka od życia, od siebie samego. Wilson, charakteryzując outsidera, pisze, że jest on człowiekiem z zewnątrz, a jego właściwością jest poczucie obcości i nierzeczywistości⁶², świat dla niego nie jest uporządkowany, ani racjonalny. Postawa outsidera jest równoznaczna z nieakceptowaniem życia – „życia ludzkiego przeżywanego przez istoty ludzkie w społeczności ludzkiej”⁶³. Poczucie chaosu i nierzeczywistości jest bliskie Karolowi, gdzieś toczą się walki, ktoś coś robi, a on wciąż przy dziurce od klucza lub w kawiarni. Pojęcie „outsidera” w filozofii egzystencjalnej wiąże się z problemem wolności i zniewolenia, ale także oznacza kategorię bohatera literackiego charakterystyczną dla debiutanckiej prozy polskiej przełomu 1956 roku – jak pisze Hanna Gosk:

W polskiej publicystyce literackiej końca lat pięćdziesiątych przewijały się dwa ujęcia figury outsidera – jako zapóźnionego marudera, biernej jednostki, podległej decyzjom zapadłym poza nią, któremu to ujęciu zarzucano nawet swoiste filisterstwo, wiązano je bowiem z wyrzeczeniem się buntu, zaangażowania, heroizmu. Drugie ujęcie, przeciwnie, łączyło się z konstrukcją heroiczną, operującą egzystencjalistycznymi kategoriami człowieka zbuntowanego i zostało spopularyzowane dzięki przetłumaczonej w 1957 roku na język polski książce Colina Wilsona – *Outsider*⁶⁴.

To pierwsze rozumienie wydaje się bliższe *Korupcji*. Outsiderstwo Karola wynika z jego pasywności. Mimo zaangażowania w konspiracyjną działalność, bohater powieści Kuśniewicza stoi na zewnątrz, z daleka obserwuje działania innych. Poczucie zniewolenia wywołane jest nie tylko narzucanymi w „czasach heroicznych” modelami zachowania rodem z *Trylogii* Sienkiewicza (która jest w *Korupcji* przywoływana wprost), ale również wynika z własnych ograniczeń i słabości. W przeciwieństwie do Januarego, Karol żyje trochę „na niby”,

⁶² C. Wilson: *Outsider...*, s. 16.

⁶³ Ibidem, s. 21.

⁶⁴ H. Gosk: *Wizerunek bohatera (o debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 r.)*. Warszawa 1990, s. 117.

podglądając jedynie rzeczywistość, a nie uczestnicząc w niej (podobna jest sytuacja bohatera powieści *W drodze do Koryntu*, który na rzeczywistość patrzy przez szybę akwarium; WddK, s. 37). Jego przeciwieństwem jest January, który z przekonaniem tłumaczy Elizie:

Cale życie jest jednym wielkim niebezpieczeństwem, w tym rzecz. Gdy się żyje, widzi pani, a ja żyję naprawdę, a nie na niby jak wielu innych trzeba liczyć się z niebezpieczeństwami. Zresztą sprawy bezpieczne, codzienne, nudzą mnie. To jakby jakieś biuro, biureczko, na nim papierki, spokojny codzienny chlewik, kojec, zagródką, a mnie potrzeba oddechu, przestrzeni, powietrza, ruchu.

K, s. 56–57

„Detektyw” z *Korupcji*, porównując się z „żyjącym mocno” Żyrafą, nabiera poczucia nierealności własnej egzystencji, utwierdza się w przekonaniu, że nie zna prawdziwego życia. W przeciwieństwie do amanta i „bohatera” Januarego on – stary kawaler, jest niespełnionym tchórzem i nieudacznikiem. Choć z drugiej strony, ten nudnawy, przeciętny mężczyzna jest po prostu zagubionym pocziwcem. Colin Wilson pisze, że:

Ostatecznie więc wolność zależy od rzeczywistości. Właściwe outsiderowi poczucie nierealności podcina jego wolność u samych korzeni. Korzystać z wolności w świecie złudy – to takie samo niepodobieństwo jak podskoczyć w chwili, gdy się spada na ziemię⁶⁵.

Zdaniem Wilsona, zasadniczą sprawą dla outsidera jest poznanie samego siebie, odkrywanie własnej tożsamości⁶⁶. Ten problem nurtuje także Karola, przez porównania z Januarym, przez monologi, dokonuje autowiwisekcji, szuka prawdy o sobie, poznaje własne słabości, kompleksy. Karol jest outsiderem „mimo woli”, w przeciwieństwie do Januarego, który pragnie się wycofać z powodu przesytu wrażeń. Wilson pisze:

⁶⁵ C. Wilson: *Outsider...*, s. 56.

⁶⁶ Ibidem, s. 110.

Outsider nie ma pewności, kim jest. Doszedł do określenia jakiegoś „ja”, lecz nie jest to jego „ja” prawdziwe. Najważniejsza sprawa dla outsidera – to znalezienie powrotnej drogi do samego siebie⁶⁷.

Bohater powieści Kuśniewicza jest również na zewnątrz powszechnie przyjmowanych systemów wartości. Cechuje go dystans, a nawet obojętność wobec sprawy narodowej, życia społecznego i rodzinnego. Trochę w nim nawet cynizmu, gdy mówi, że dobrze byłoby się ożenić, osiąść w domowych pieleszach. Wszystko jednak rozpatruje na zimno, bez emocji, z wyrachowania – w tym również przejawia się jego outsideryzm.

Korupcja jako powieść o outsiderze okazuje się utworem społecznym. Historia, nawiązania do tradycji służą w niej samookreśleniu, zarysowują zręby tożsamości bohatera, która jednak nie jest dana, lecz poszukiwana. Dominuje problematyka egzystencjalna, „czasy heroiczne” to także życie jednostki i jej zmagania. Tu jednak ujawnia się ironia *Korupcji*. Bohaterem nie jest na pewno January, ale także egzystencjalne zmagania Karola dalekie są od heroizmu. Powieść pokazuje ludzi przegranych, nieumiejętnie grających swoje role. *Korupcja* opowiada o ucieczkach od życia, o dystansie, uniku wobec narzucanych obowiązków, o nieheroicznym outsiderze w czasach heroicznych.

„W tej sytuacji lepiej wycofać się w grę” – o *Eroice*

Czytając *Eroicę*, trudno uciec od myśli, że jest to jeden z wielu utworów ukazujących drugą wojnę światową jako doświadczenie, które zachwiało humanistycznymi podstawami kultury śródziemnomorskiej. Jednak w powieści Kuśniewicza przyczyny i konsekwencje tego wydarzenia są analizowane nie tyle w perspektywie ogólnej, historycznej, ile znacznie bardziej z punktu widzenia jednostki. Przestrzeń przedstawi-

⁶⁷ Ibidem, s. 234.

na w tej książce została ograniczona do celi we francuskim więzieniu, w którym tuż po wyzwoleniu Paryża przebywają nieprzypadkowe osoby. Wszyscy są (w taki czy inny sposób) winni. W tej galerii odpychających (i w znacznej mierze typowych) postaci jest zdzieciniały, stary baron – kolaborant, który ratując młodego kochanka, dopuścił się zdrady, a przez to pośrednio przyczynił się do śmierci ukochanego. W celi przebywa także recydywista, sutener Zibou, pozbawiony skrupułów i ludzkich uczuć uczestnik kampanii w Rosji. Odrażający jest również „pan na literę K” – podejrzany i obłudny kaznodzieja, zawodowy kapuś. Na ich tle wyróżnia się główny bohater i narrator powieści – Ottocar von Valentin, potomek znakomitego austriackiego rodu, faszysta i zbrodniarz wojenny. Powieść wypełniają rozmowy więźniów, które są prowadzone „dla zabicia czasu”, ale mają również charakter „rachunków sumienia”. Stopniowo odsłonięte zostają losy poszczególnych postaci, które są głównie dziejami ich upadku. Historie barona, Zibou i kaznodziei obrazują kres dawnej arystokracji, odejście od elementarnych zasad moralnych, prostactwo, brak skrupułów i dwulicowość, stanowią punkt odniesienia i tło dla diametralnie odmiennych rozważań Ottocara. Czytelnicy poznają przyczyny i motywy, które sprawiły, że ten wykształcony i wrażliwy człowiek wstąpił do elitarnej i znanej z okrucieństwa jednostki Waffen-SS. W związku z tym Włodzimierz Maciąg nazwał *Eroicę* powieścią o „tajnikach gestapowskiej duszy”⁶⁸, Edward Balcerzan uważa, że najciekawsze w książce Kuśniewicza jest spojrzenie na faszyzm oczami Austriaka i rewizja związanych z tym stereotypów⁶⁹, a Tomasz Burek pisze, że w tym utworze pisarz odsłania „twarz wroga”⁷⁰. Powieść niewątpliwie trzeba czytać, pamiętając o kontekście historycznym – to utwór ukazujący drugą wojnę z nietypowej perspektywy, w którym padają pytania o głębsze i wcale nieoczywiste przyczyny niebywałego okrucieństwa oraz jego konsekwencje dla kultury europejskiej. W *Eroice* obrazy odrażających postaci i ich haniebnych czynów zarysowane zostały na tle sztuki, filozofii, psychologii. Takie zestawienie nasuwa na

⁶⁸ W. Maciąg: *Tajniki gestapowskiej duszy*. „Życie Literackie” 1963, nr 38, s. 5.

⁶⁹ E. Balcerzan: *Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie*. W: I d e m: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 48–49.

⁷⁰ T. Burek: *Twarz wroga*. „Twórczość” 1964, nr 4, s. 76–79.

myśl „ognisty piec zwątpienia”, w który wtrąciła antropologię śródziemnomorską „oświęcimska noc”⁷¹, staje się pytaniem o kulturę i człowieka „po Oświęcimiu”, które tak często zadawano w XX wieku i które pojawia się także współcześnie. Piętno Oświęcimia wciąż jest widoczne w filozofii, powraca w pismach Lévinasa⁷². Filozof jedną ze swoich prac poprzedził znaczącą dedykacją:

Pamięci najbliższych spośród sześciu milionów zamordowanych przez narodowych socjalistów, obok milionów istot ludzkich różnych wyznań i narodowości, będących ofiarami tej samej nienawiści do drugiego człowieka, tego samego antysemityzmu⁷³.

Natomiast w przedmowie do *Całości i nieskończoności* czytamy:

Stan wojny zawiesza moralność, z instytucji i wiecznych zobowiązań zrywa wieczność, a tym samym unieważnia bezwarunkowe imperatywy, stwierdzając ich tymczasowość. Z góry rzuca swój cień na ludzkie działania. Wojna jest nie tylko próbą – najpoważniejszą – jakiej poddawana jest moralność. Wojna moralność ośmiesza. Sztuka przewidywania i wygrywania wojny wszystkimi sposobami – polityka – jawi się wówczas jako jedyny właściwy sposób używania rozumu. Polityka przeciwstawia się moralności tak, jak filozofia – naiwności.

Nie trzeba powoływać się na niejasne fragmenty Heraklita, by dowiedzieć, że byt objawia się myśleniu filozoficznemu pod postacią wojny; że wojna ukazuje mu się nie tylko jako najbardziej oczywisty fakt, ale jako oczywistość sama – sama prawda rzeczywistości. W stanie wojny rzeczywistość zrzuca z siebie skrywające

⁷¹ Określenia R. Przybylskiego: *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*. W: Idem: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978, s. 20.

⁷² B. Skarga: *Wstęp*. W: E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. XXVIII. Również T. Gadacz zauważa, że u podstaw tezy Lévinasa o „nieprzystojności istnienia” tkwi egzystencjalne doświadczenie Holocaustu: „Trudno jest pogodzić się z własnym istnieniem, kiedy prawie wszyscy najbliżsi nie przeżyli. Nie znajdujemy wówczas w samym istnieniu dostatecznej racji, by je usprawiedliwić”. T. Gadacz: *Umiejętność życia*. W: Idem: *O umiejętności życia*. Kraków 2002, s. 17–18.

⁷³ E. Lévinas: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000, s. 5.

ją słowa i obrazy, by wyłonić się w swej nagości i twardości. Wojna – twarda rzeczywistość (brzmi to jak pleonazm!), twarda lekcja rzeczy – wydarza się jako czyste doświadczenie czystego bytu w tej oślepiającej chwili, gdy płoną draperie iluzji⁷⁴.

Tematem *Eroiki* są właśnie „draperie iluzji” tworzone przez sztukę, mitologię, filozofię, skrywające drastyczną prawdę o rzeczywistości i człowieku. Myśląc o Ottocarze, trudno zapomnieć, że za upiększającymi maskami wrażliwości kryje się zbrodniarz wojenny. *Eroica* niejako potwierdza tezę Lévinasa, że wojna wystawia na próbę i zawiesza moralność, czyni z niej „problem”, stawia w centrum uwagi i zmusza do ponownego przemyślenia podstawowych pojęć. Pod postacią szpicla i obłudnika – pana na literę K, którego marzeniem było studiować „moralistykę” (a ostatecznie ukończył „kursy dla kaznodziei i wędrownych misjonarzy”; E, s. 180), została w tym utworze ośmieszona „zepsuta”, spłaszczona moralność. Jednak refleksja na ten temat w utworze Kuśniewicza nie ogranicza się do karykatury i krzywego lustra groteski. W centrum *Eroiki* jest postać „wrażliwego zbrodniarza” i jego rozterki. Tytuł powieści zwraca natomiast uwagę na związek etyki z estetyką; zmusza do refleksji na temat heroizmu i zarazem jest nawiązaniem do słynnej symfonii Beethovena. W tym miejscu warto przypomnieć, że swoją debiutancką powieść Kuśniewicz nazwał „kryminałem heroicznym”. Pisarz wyjaśnił w przedmowie, że w *Korupcji* określenie to odnosi się przede wszystkim do przedstawionego czasu – drugiej wojny. Natomiast w powieści opatrzonej tytułem *Eroica* zagadnienie heroizmu wydaje się znacznie bardziej skomplikowane. Dźwięki symfonii bohaterskiej w tym utworze brzmią dla faszysty, zbrodniarza i człowieka przegranego. Oceniając postępowanie bohatera, nie sposób nie użyć określenia „bestialstwo”, ale również nie można uniknąć refleksji na temat jego przeciwieństwa – heroizmu. Nasuwa się w tym momencie jeszcze jedna analogia. Pod wpływem nieludzkich czasów drugiej wojny światowej powstała praca Konstantego Michalskiego *Miedzy heroizmem a bestialstwem*. Jej autor – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego – wraz z innymi pracownikami tej uczelni został w 1939 roku podstępnie aresztowany i przewieziony do obozu koncen-

⁷⁴ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 3.

tracyjnego w Sachsenhausen, w którym przebywał do roku 1940. Przejścia obozowe i wojenne, a także (zbierany już po wojnie) materiał ankietowy posłużyły Michalskiemu do podjęcia próby opracowania tytułowych zagadnień. We wprowadzeniu do swojej pracy filozof pisze:

[...] kiedy palą się lasy, kiedy obraca się w gruzy to, co budowały wieki, a wówczas sypie się zewsząd gruz sztucznych przybudówek, odstaniają się dawne pęknięcia, dawne choroby, uwydatniając tym bardziej to, co było mocnym, co budowano na dalekie wieki, co było zdrowym i zachowało całą swą siłę na przyszłość. W takich chwilach można i trzeba notować drobne, bieżące zdarzenia, ale jeszcze bardziej trzeba patrzeć na to, jak sypie się w gruzy to, co jeszcze wczoraj chwalono na wszystkie możliwe sposoby. Trzeba badać, jakie motory jeszcze ciągle działają i jakie nowe siły zjawiają się na scenie⁷⁵.

Właśnie w takiej chwili Konstanty Michalski obserwował heroizm i bestialstwo, dochodząc do wniosku, że „Na nizinach bestialstwa wypowiada się to, co w człowieku jest karłem. Na wyżynach heroizmu jaśnieje to, co w człowieku jest boskie”⁷⁶. Także w utworze Kuśniewicza (choć nie znajdziemy tu tak pogłębionej refleksji teologiczno-filozoficznej, jak w rozprawie Michalskiego) analizie została poddana chwila, w której sypią się w gruzy sztuczne przybudówki, rodząc podstawowe pytania: o to, co w człowieku wielkie i małe, o heroizm i bestialstwo, o moralność, która jest poddawana swego rodzaju „próbie”, ale także o sztukę i piękno (Otto jest jednym z tych, którzy „zabijali, słuchając muzyki Mozarta”).

W *Eroice* nie znajdziemy prostych odpowiedzi. Znamienne, że skłonność do przywoływania moralnych sentencji (pseudosentencji) ma postać wyjątkowo prostacka i odrażająca. To Zibou wypowiada znamienne zdanie: „Życie też wojna” (E, s. 107), a w innym miejscu zauważa: „Wojna nie wojna, [...] człowiek zostaje zawsze ten sam” (E, s. 126). W ustach właśnie tego więźnia powyższe zdania brzmią za-

⁷⁵ K. M i c h a ł s k i: *Między heroizmem a bestialstwem*. Częstochowa 1984, s. 25.

⁷⁶ Ibidem, s. 67.

skakująco i cynicznie, wydają się prowokacją do sporu, a z drugiej strony uderzają oczywistością. Zibou w przeciwieństwie do pozostałych więźniów nie kryje się za żadne draperie, nie udaje lepszego niż jest w rzeczywistości, po prostu mówi to, co myśli. Jego słowa można odnieść przede wszystkim do życia Ottocara, który nieustannie zmagając się ze sprzecznościami, jest targany wewnętrznymi walkami, a dążąc do zbudowania w sobie „nadczołwieka”, zastanawia się, kim jest człowiek. „Wojny” głównego bohatera czytelnicy poznają dzięki rozbudowanej warstwie psychologicznej utworu. W związku z tym Barbara Kazimierczyk przyrównuje *Eroikę* do seansu psychoanalitycznego⁷⁷. Ottocar von Valentin jest osobą wykształconą i świadomą, analizując własne zachowanie, przywołuje poglądy Freuda i Adlera, w odniesieniu do nich odkrywa motywy swego postępowania, wyjaśnia przyczyny decyzji. Jego świat wewnętrzny obejmujący: sny, majaki, przemyślenia, rozmowy z samym sobą i ze zjawiającymi się w malarycznych widzeniach postaciami, w przeciwieństwie do świata zewnętrznego ograniczonego do więziennej celi, wydaje się nieskończony. Hrabia poszukuje prawdy o sobie, konfrontuje wyobrażenia z przeszłości z teraźniejszością, analizuje przyczyny i konsekwencje swoich czynów i decyzji. Przede wszystkim bohater poszukuje korzeni własnej osobowości w świecie, który mu był najbliższy, w tradycji rodzinnej. Przełomowym wydarzeniem w życiu Ottocara stał się upadek c.k. monarchii:

Wyrastałem nasycony sokami i zapachami tamtej epoki (szuflady pamiątek), by z niej wyjść i podążać gdzieś w bok, niosąc jej zapachy i szelesty z sobą i w sobie. Gdy nadszedł rok osiemnasty, wszystko się nagle urwało w smrodzie karbolu i jodoformu, a ja założyłem na rękaw czarną krepę żałoby. Kończyła się *la belle époque*, której nie znałem, ale która tkwiła u węzłowia mego dzieciństwa, umierał na moich oczach wiek dziewiętnasty, który przetrwał z uporem aż do daty śmierci dostojnego monarchy. Gineło wszystko to, czym żyła i z czego czerpała soki moja sfera i moja rodzina [...].

E, s. 29–30

⁷⁷ B. Kazimierczyk: *Wskreszanie umarłych królestw...*, s. 63.

Ottocar uważa, że to, co kochał, zostało potępione i wyszydzone (E, s. 12); jako dziewięcioletnie dziecko wraz z matką oplakiwał „utrącony świat naszego porządku” (E, s. 13). W wymaginowanej rozmowie z profesorem Maurerem Otto zgadza się, że „kochać coś, co jest śmieszne, a ponadto kończy się bankructwem ostatecznym – to dodatkowa klęska”. Jednak nie potrafi przestać myśleć o utraconym rodowym majątku na Morawach:

Holeszany. Jak przez sen. Aleja wjazdowa, olbrzymie lipy, a może to były nie tylko lipy, chyba i dęby, a także klony, ale lipy przede wszystkim, skąd by inaczej w mojej pamięci ten wysoko, ponad mną, brzęk pszczoł, jak sakralna melodia pod kopułą katedry – wielki, cały w słońcu gazon i podjazd, a potem zaraz chłód sieni sklepionej i ciemnawej, pełnej zapachów, wysychającego drzewa, skóry, może i zakurzonych dywanów, a także jakby i jakichś ziół [...].

E, s. 200

Ottocar we wspomnieniach uwzniośla dom. O tym, jak dużą wartością dla hrabiego było jego rodzinne gniazdo, świadczy porównanie do katedry oraz przywołanie symbolicznych drzew. Na obrazie (wywołanym w wyobraźni pod wpływem muzyki) Otto widzi dom dzieciństwa jako raj:

Jest cicho i przestronnie, bardzo przejrzyście w tym wieczornym czasie morawskim. A zanim wszędzie księżyc i wysrebrzy stromy dach spiczastej wieży zegarowej, gdy nocne ptaki ledwo, ledwo odezwią się w szczytach rozłożystych dębów i lip holeszańskiego parku – otworzą się szeroko bramy raju.

E, s. 53–54

Wygnanie z tego raju Otto przeżywa wyjątkowo boleśnie. W przezwyciężaniu związanego z tym poczucia upokorzenia i klęski bohater szuka pomocy w filozofii Fryderyka Nietzschego. Zdaniem tego myśliciela, wolność wiąże się z „troską o moc” i pragnieniem „woli mocy”. Ottocar, pragnąc wyzwolić się od ciężaru przeszłości i własnej słabości, wkracza na drogę, która ma go doprowadzić do nadczłowieka. Po-

czucie, że świat dzieciństwa jest martwy i należy do przeszłości, rodzi faustyczne pragnienie odmłodzenia, odwrócenia się od wszystkiego, co „stare i zmurszałe, choćby kiedyś drogie, kochane i bliskie” (E, s. 161). Przez ucieczkę i wyparcie ze świadomości utraconego Ottocar von Valentin pragnie zagłuszyć własne wątpliwości i słabości. Obsesją bohatera stało się wypróbowywanie siebie, sprawdzanie granic wytrzymałości na ból fizyczny i psychiczny. Początkowo jego postępowanie przypomina zachowanie dziecka, które odrzuca ulubioną zabawkę, by udowodnić coś sobie lub najbliższym:

Myślałem: przekreślam z dnia na dzień, z roku na rok, codziennie i co godzinę wszystko, co niepotrzebne. Metodami wypróbowanymi od dawna na sobie samym. Podręczny, stale gotowy królik doświadczalny. Wszystko, co mogło wiązać, przypominać. Kula u nogi. Sterta spraw, pamiątek, które nie pozwalają na całkowite oderwanie się, zupełną swobodę. Wygarnąłem całą szufladę w ogień. I ciągle jakieś resztki. Wciąż tamto, dawno zwalczone, przekreślone, wyszydzone – wraca. Czuję się zmęczony. Nie mam już sił walczyć. Niech wraca, niech wraca! Przetwarzam tamto wszystko, czuję gorycz drwiny. Jakieś ślady wzruszeń wydostają się na powierzchnię jak wilgotne liście, w tym poczuciu wzruszenia wyczuwam nutkę błżeństwa i to mnie pociesza.

E, s. 23

Pozbywając się ulubionych przedmiotów (np. kolekcji sztychów z czasów wielkiej rewolucji), bohater sądzi, że w ten sposób staje się silny i wolny. Jednak sytuacja się komplikuje wraz z obecnością „innych”:

Więc zacząłem trenować, każdego dnia chociaż raz jeden – gołą dłoń w ogień. Rzeczy i sprawy najdroższe, najtrudniejsze. Kolekcję znaczków pocztowych oddałem koledze, przechowane ze Stockerau pudełko z ołowianymi żołnierzami – z mostu do rzeki. Najłatwiej, przekonałem się wkrótce, znieść, wbrew utartym wyobrażeniom, własny ból. Sprawa treningu, wytrzymałości, silnej woli. Ale znacznie więcej wysiłku wymaga zadanie bólu komuś bliskiemu, zwłaszcza gdy ten ktoś nie rozumie dlaczego. Nie kara, nie sadyzm (mający zawsze drugie dno, płytkie zresztą –

osobistego zaangażowania, jakiegoś jednak uczucia, okrutnej pieśczoły), nie, chodziło o zupełną niezależność i wyłączność czynu jako takiego, samego dla siebie, wypreparowanego; to wymaga wyższego stopnia wtajemniczenia, przejścia na drugą stronę, **zabicia własnego obrazu w kimś drugim**, obnażenia. Przekraczałem tę granicę. Nazywałem stan, który dzięki temu osiągałem, dojściem do absolutnego ja.

E. s. 52; podkr. – E.D.

Wspominane kłopoty bohatera wynikają z przyjętego przez niego (za Fryderykiem Nietzsche) rozumienia wolności. Józef Tischner pisze o tej koncepcji:

Jakaś ontologizacja wolności – definiowanie wolności poprzez pojęcie „siły” – byłaby może zrozumiała, gdy bierze się pod uwagę stosunek człowieka do rzeczy, do przedmiotu, w ogóle do sceny dramatu. Rodzaj przedmiotu wyznacza zawsze sposób odnoszenia się podmiotu do przedmiotu. „Rzeczy” i „przedmioty” działają przez swą moc i przemoc. Zawsze jednak „moc” rzeczy prowokuje „przemoc” człowieka i „przemoc” rzeczy wyzwała „moc” człowieka. **Czy podobna ontologizacja jest jednak dopuszczalna na poziomie stosunku człowieka do innego człowieka?** Czy relacja dialogiczna jest właściwą płaszczyzną do manifestowania mocy? Czy wyrazem wolności nie jest na tej płaszczyźnie zarówno działanie, jak nie-działanie, myślenie, jak nie-myślenie, marzenie, jak nie-marzenie itp.?

podkr. – E.D.⁷⁸

Próby bohatera *Eroiki* początkowo dotyczą przedmiotów, jednak w czasie wojny wiążą się ze stosunkiem do „innych”. Ottocar wybiera elitarną jednostkę, która, jego zdaniem, nie jest zwyczajną formacją bojową, lecz „szkołą nowego typu człowieka, stworzonego do walki i tylko do walki, zbuntowanego przeciwko zastanym prawom, bezlitosnego w swym osamotnionym męstwie” (E, s. 212):

Gdy ja siedłem w gromadzie takich jak ja – zdecydowanych na wszystko, na każdą przygodę, w pogoni nie za jakimś mitem, ale

⁷⁸ J. T i s c h n e r: *Spór o istnienie człowieka*. Kraków 1998, s. 295–296.

swobodą, która zrzuca z siebie jak dumna Fryne – w obliczu świata – łachy przesądów i zbędne pozory, nagich jak bogowie, my – **herosi własnej młodości, nieludczy, a więc bliscy ideału bóstwa**, które nie zna hamulców i praw, tępiciele i zdobywcy, wywołani na jakimś seansie – konkwistadorzy otrzępujący stuletni pył z zawalonych grobów przeklinanych przez pokolenia ujarzmionych.

E. s. 211; podkr. – E.D.

W czasie wojny Ottocar próbuje pokonać hamulce moralne i żyć „poza dobrem i złem”, w analizie i ocenie własnych czynów kieruje się nie tyle wartościami etycznymi (dobro – zło), ile znacznie bardziej estetycznymi (wzniosłe, piękne – tandeta, brzydota). Bohater *Eroiki* popada jednak w konflikt z samym sobą. Esteta i miłośnik sztuki pozuje na pozbawionego uczuć faszystę, celowo i świadomie, choć wie, że ta rola to „dno, szmira” (E, s. 24). Ottocar sam budzi wstręt i niechęć do siebie – zabija własny obraz w drugim i w sobie samym (np. podczas kolacji u znajomego w rozmowie z młodą Francuzką udaje większego zbrodniarza, niż jest w rzeczywistości, w ten sposób „znów próbuje wkładać dłoń w ogień”; E, s. 20). Eksperymentowanie z własną wytrzymałością na zło przez siebie zadawane w powieści Kuśniewicza przekonuje nie o sile czy słabości, lecz o pustce:

Dłoń do ognia, ogień tym razem raczej silny – poparzy, nie poparzy? Nie poparzył. Byłem już nie tyle zahartowany, co pusty jak blaszany garnek.

E, s. 24

Spróbować, czy mocno trzyma mój zablokowany martwo hamulec. Trzymał mocno. Żadnego wrażenia. Nic, zupełna pustka [...].

E, s. 25

Podczas prób Otto raz po raz napotyka na „innych”. Bohater zwraca dużą uwagę na twarze spotykanych osób. Wymownie o tym świadczy fakt, że faszysta odwiedza dawnych znajomych w mundurze esesmana, pragnąc „zobaczyć ich miny”:

Byli szczerze zdziwieni. Niektórzy nie potrafili ukryć przerażenia na widok mego uniformu. Doktor Lutzig z Wiednia [...], gdy mnie zobaczył, otworzył szeroko oczy i przełknął z trudem ślinę, jakby się nagle zadławił. Nie powiedział jednak ani słowa. Popatrzył mi tylko wymownie w oczy. Myślał, że nie wytrzymam jego wzroku. Wytrzymałem. Dlaczego miałbym się zawahać?

E, s. 13

Bohater *Eroiki* idzie do „rzekomego króla podziemia” – jak sam podkreśla – „całkiem prywatnie”, gdyż chciał „zobaczyć jego twarz i jego oczy”. W tym przypadku czuje się zawiedziony, ujrzał bowiem „jednego z wielu, jakich mija się codziennie, chodząc po paryskich bulwarach” (E, s. 8). Twarze różnych osób stają się lustrem, w którym przegląda się Otto:

Maszerując z dumnie podniesioną głową zalany słońcem ulicami Ringlinie, obserwowałem tłum. Usłyszałem wówczas określenie: gangsterzy. Na nasz widok wypowiedział to słowo ktoś przez zaciśnięte zęby, z nienawiścią i zarazem jakby z rozpaczą czy w nagłym przerażeniu. Nasze oczy pozostały chłodne i wyniosłe.

E, s. 212

Manifestowanie mocy napotyka swego rodzaju granicę – jest nią właśnie twarz drugiego. Józef Tischner, powołując się na poglądy Lévinasa, pisze o „doświadczeniu twarzy”, która „objawia się jako dar horyzontu agatologicznego – horyzontu, w którym dobro i zło przybierają formę dramatu, a dramat zapowiada możliwość tragedii lub zwycięstwa człowieka”⁷⁹. Filozof dodaje, że twarz „innego” mówi „nie zabijesz”, „nie zamordujesz mnie” i podkreśla, że to właśnie twarz wywołuje problem wolności:

Stojąc wobec innego człowieka, uświadamiam sobie, że jestem istotą swawolną. Byt odseparowany nie jest bytem wolnym, lecz swawolnym. Dopiero objawienie twarzy wyprowadza mnie z mojej swawoli i czyni naprawdę wolnym⁸⁰.

⁷⁹ J. T i s c h n e r: *Filozofia dramatu...*, s. 64.

⁸⁰ Ibidem, s. 27, 34.

Dwa wydarzenia związane ze śmiercią „innych” przekonują Ottocara o tym, że nie może pozostawać „poza dobrem i złem”, gdyż (tak czy inaczej) jest odpowiedzialny za zło wokół niego. Pierwszym z nich jest bezlitosny pogrom w Słucku. W tym przypadku von Valentin jest tylko obserwatorem, jednak nie może się pozbyć uczucia obrzydzenia i przeżycia, mówi o „bandyckich metodach likwidacji”, „zwykłej grabieży” i „skandalu” (E, s. 204). Drugie zdarzenie miało miejsce pod Orszą – Ottocar wydał rozkaz zagazowania jeńców w samochodach. Decyzję podjął w pełni świadomie i z przekonaniem o jej słuszności, jednak w tym momencie „hamulec moralny” nie wytrzymał, bohater nie potrafi zachować obojętności wobec tego, co się stało. Obrzydzenie i wstręt odczuwa fizycznie (mdłości, nerwowe sięganie po cukierki miętowe, wrażliwość na zapach). Ciało nie pozwala zapomnieć o człowieczeństwie. Otto przekonuje się, że nie jest człowiekiem mocnym, że nie wyzbył się do końca wrażliwości. Wspomnienia tych wydarzeń są dla niego chwilami słabości i klęski, mimo że hartował się na zło, nie potrafi wobec okrucieństwa pozostać obojętnym. Świadkiem słabości Ottocara pod Orszą był Oskar Materna, kolega ze szkolnej ławy, który następnie załamał się na froncie wschodnim. Otto wówczas zastrzelił go jako dezertera, jednak sam się przed sobą przyznaje, że świadomie zabił przyjaciela, gdyż był świadkiem jego załamania. Bohater, naciskając cyngiel, widzi wyraźnie twarz dawnego kolegi „pobladłą, mokłą od deszczu, usta otwarte” (E, s. 195).

W powieści Kuśniewicza szczególne znaczenie ma postać Christiana hrabiego von Laubitten, którego Otto poznał w czasie studiów w Getyndze. Wspólne pasje, zainteresowania, podobna wrażliwość i przede wszystkim tradycje rodzinne sprawiły, że bohaterowie stali się nierozłącznymi przyjaciółmi.

Arystokratów łączy „jedność w odmienności” (E, s. 32), są podobni, choć tak bardzo różni. Fascynacja Ottocara Christianem przekracza granice przyjaźni. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że Krystynkę (tak nazywa przyjaciela von Valentin) łączyło najprawdopodobniej kazirodcze uczucie z siostrą (na marginesie warto zauważyć, że podobne wątki: „męskich przyjaźni” i związku pomiędzy rodzeństwem pojawiają się w wielu utworach Kuśniewicza, przede wszystkim w *W drodze do Koryntu* i w *Królu Obojga Sycylii*). W życiu Christiana ważną

rolę odgrywa sztuka chętnie recytuje poezję (E, s. 46), widzimy go zasłuchanego w dźwięki koncertu f-moll Chopina (E, s. 53) lub odwiedzającego antykwariaty. Choć Krystynka kpi z dążeń Ottona do „absolutnego ja”, to jednak także w tej postaci można dostrzec rysy „człowieka nietzscheańskiego”. Józef Tischner pisze:

Nietzsche odrzuca Kantowski ideał dobrej woli człowieka, odrzuca ideał dobra jako ideał regulatywnej etyki. W jego miejsce wprowadza ideał *estetyczny*: *wspaniałomyślność*. Człowiek zmierza w kierunku stania się dziełem sztuki. Sam jest artystą i sam dziełem. Ma być absolutem estetycznym, a nie etycznym. Ma stać się godnym absolutnego podziwu – nie litości, nie współczucia, lecz właśnie podziwu. Życie człowieka jest tragiczne. Ale tylko to, co tragiczne, jest godne podziwu⁸¹.

Christian jest aktorem świadomie odgrywającym swoją rolę, w czasie wojny wstąpił, kontynuując junkierskie tradycje rodzinne, do Africa Korps. Podczas walk stracił prawą rękę i prawe oko, skutkiem ran była także martwota połowy twarzy. Gdy Otto wspomina wspólną młodość, Christian dopowiada, że byli wówczas „młodzi i żywi” (E, s. 73), sam czuje się już za życia martwy. Hrabia von Laubitten jako bohater wojenny został przydzielony do paryskiej Komendantury, w której pełnił fikcyjne funkcje, a w rzeczywistości:

Włączył się ku utrapieniu dygnitarzy po korytarzach biur, wchodził bez pukania do ich gabinetów, nie odpowiadał na pozdrowienia „*Heil Hitler*”, przysiadł niedbale na biurkach, przerzucał papiery, arogancki, chłodny, wielkopański i pogardliwy. Spędzał dnie w antykwariatach *rive gauche*, w kawiarniach, robił samotne, ryzykowne wycieczki do najbardziej podejrzanych dzielnic i spe-lunek Paryża drwiąc z ostrzeżeń, wstawał zazwyczaj ledwo przed obiadem, nie kładł się nigdy przed trzecią w nocy, trapiiony bez-sennością od czasów afrykańskich.

E, s. 65

⁸¹ J. Tischner: *Myślenie w żywiole piękna...*, s. 201.

Otto obserwuje śmierć przyjaciela, która przypomina sceny dramatu rozgrywanego na teatralnej scenie:

On wiedział, że zginie, i dlatego właśnie wszedł tam, na podwórze, gdy mieliśmy się bronić do upadłego. Ostatni bastion Paryża! A on już nie wierzył, czy po prostu nie chciał. Przestał już dawno wierzyć w cokolwiek. Bo cóż to właściwie było, ta jego decyzja? Istnieje kategoriyczny imperatyw. Istnieje ponadto gorzki urok sprawy przegranej. Widząc, jak odchodzi, wsuwałem, stojąc w tym oknie na podeście schodów École Militaire, rękę w płomień, czując, że ogień nie pali, a moja dłoń nie odczuwa bólu, jest martwa.

E, s. 61

W tym momencie bohater nie potrafi być obojętny, utożsamia się z Christianem – symbolizuje to „martwa” ręka, podobna do niesprawnej dłoni przyjaciela. Ostatnia scena powieści w pewnym sensie stanowi powtórzenie sceny śmierci Christiana. Otto, tak jak przyjaciel, wychodzi naprzeciw śmierci (?). Różnica polega na tym, że ostatnia rozgrywka hrabiego von Valentina odbywa się tylko w jego malarycznych majakach:

A tamci już nadchodzą. Słyszę ich kroki. Jaki wyrok przynoszą? Przekleństwo pamięci czy amnestię zapomnienia? Słyszę kroki coraz bliższe. Nadciągają, dudnią galeriami, schodami, coraz liczniejsi. Wyczytują nazwiska. Słyszę wyraźnie, każde osobno, jak na apelu. Czekam mojej kolei.

– Hauptsturmführer Jurgen Kleist!

– Untersturmführer Herbert Lutze! – Heri – myślę – więc teraz kolej na mnie, już blisko. I oto już: – Sturmbannführer Otto von Valentin!

Wyrzęcam się na baczność. – Jestem – melduję spokojnie, patrząc w zamknięte głucho drzwi.

E, s. 239

Celem wysiłków bohatera *Eroiki* jest uwolnienie się od bagażu przeszłości, od zasad narzucanych przez etykę, moralność itd. Ottocar dąży do „absolutnego ja”, jednak nie tylko nie osiągnął wolności od

słabości, ale okazuje się, że jest coraz bardziej zniewolony. Od dosłownego uwięzienia w celi i ograniczeń związanych z ciałem i chorobą (powracające ataki malarii), znacznie ważniejsze wydają się więzy wewnętrzne. Otto jest człowiekiem, który popada w niewolę własnych złudzeń, kompleksów, lęków i obsesji. Szczególnie trafna jest – moim zdaniem – ilustracja zamieszczona na okładce wydania *Eroi* z 1974, na której Janusz Stanny przedstawił popiersie człowieka uwięzionego w klatce. Tło obrazu stanowi sielankowe niebo, po którym płyną dwie chmury. Surrealistyczna ilustracja eksponuje problem wolności i uniwersalną wymowę utworu (pozbawiona jest bowiem elementów, które wskazywałyby na kontekst historyczny – np. symboli faszystowskich). W przejmującej twarzy mężczyzny uderzają wyraziste rysy, zwłaszcza olbrzymie oczy nadają jej nieco demoniczny wyraz. Ilustracja, podobnie jak powieść, jest pełna napięcia: pogodne niebo tworzy kontrast ze spiętą twarzą mężczyzny, nie pasuje do bezwzględnej, geometrycznej klatki. *Eroika* Andrzeja Kuśniewicza jest zarazem studium na temat wolności i stopniowego popadania w zniewolenie. Tischner pisze, że być wolnym to „być u samego siebie”:

Drogą do tego jest uniezależnienie. Kto jest zależny, ten nie jest wolny. Aby się uniezależnić, trzeba „stworzyć” siebie samego. Jest to jednak szczególne „tworzenie” – polega ono na „czynieniu się tym, czym się jest w samym sobie”⁸².

Otto wyrzeka się siebie, uzależniając się coraz bardziej od założonego wizerunku i marzeń o nadczłowieku. Hrabia von Valentin jest „sam ze sobą” (E, s. 221) – jak podkreśla – jest to „samotność aż do końca” (E, s. 222). Bohatera *Eroi* dotykają różne rodzaje samotności⁸³: metafizyczna (wypływająca z niemożliwości pełnego przywiązania się do teraźniejszości, w przypadku Ottocara oznacza tęsknotę za prze-

⁸² J. Tischner: *Spór o istnienie człowieka...*, s. 285.

⁸³ Jaspers wyróżnia stopnie samotności i uzależnia je od zdobywanego wobec świata filozoficznego dystansu i wiedzy. R. Rudziński: *Jaspers*. Warszawa 1978, s. 190. O różnych rodzajach samotności pisze T. Gadacz: *Samotność*. W: I. Idem: *O umiejętności życia...*, s. 100–107.

szłością), fizyczna (izolacja, odosobnienie w celi z obcymi osobami), psychiczna (utrata najbliższej osoby, jaką był dla niego Christian), moralna (poczucie braku związku z wartościami, symbolami i wzorami, „wewnętrzna, duchowa pustka”), samotność ontologiczna (wynikająca z indywidualnego istnienia, które bohater odczuwa w wyjątkowy sposób – dąży wszak do „absolutnego ja”). Samotność von Valentina jest samotnością Nietzscheańskiego nadczłowieka, który „odwraca się z pogardą od świata, śmieje się, drwi, idąc gdzieś naprzód”⁸⁴, ale jednocześnie samotność bohatera *Eroiki* przekonuje o tym, że nie jest on człowiekiem wolnym, gdyż, jak pisze Józef Tischner:

Wolność jest najpierw i przede wszystkim kategorią dramatyczną: pojawia się między ludźmi (ściślej: między osobami). Pierwotnie nie jest ona ani we mnie, ani w tobie, lecz „między nami”. Jesteśmy wolni w stosunku do siebie: ty wolny wobec mnie, ja wolny wobec ciebie. Nie ma problemu wolności w stosunku do sceny naszego dramatu; na tym poziomie pojawia się raczej problem „mocy” i „nie-mocy”: mogę lub nie mogę przetrzymać zmęczenie, mogę lub nie mogę znieść głód, mogę lub nie mogę podnieść ten kamień. Problemem wolności jest: odpowiedzieć czy nie odpowiedzieć na postawione mi pytanie; pójść czy nie pójść za skierowanym ku mnie wyzwaniem; podzielić się chlebem czy się nie podzielić; zabić czy nie zabić?⁸⁵

To jest właśnie problem bohatera powieści Kuśniewicza. Udowadniał swoją siłę, myśląc, że w ten sposób stanie się wolny, twarze innych, spotykanych osób przekonywały jednak o czymś przeciwnym – może i jest człowiekiem mocnym, ale jest także samotny i zniewolony:

[...] odchodziłem – po łuku jakiejś elipsy? Skłonie wzgórza? – czując się dziwnie bezpieczny, jakby wydrążony od wewnątrz, zupełnie pusty. Jak okiem sięgnąć – białe, **wiedziałem doskonale, że już nikogo w życiu nie spotkam**, [...] nikogo w ogóle. Za-

⁸⁴ B. Skarga: *Sobość egzystencjalna*. W: Eadem: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 1997, s. 267.

⁸⁵ J. Tischner: *Spór o istnienie człowieka...*, s. 298.

mknę się w mojej kryjówce. Betonowy bunkier z wążutką strzelnicą.

E, s. 225; podkr. – E.D.

Kryjówka staje się klatką. Szczególnie tragiczna jest świadomość braku spotkania, zamknięcie na kontakt z „innymi”. W zakończeniu powieści Otto mówi, że nie wierzy w „sztuczne światła”, zwłaszcza filozofii (E, s. 221), nie potrzeba mu już także „mądrości Freuda i Adlera” (E, s. 222):

Daję sobie radę sam. Znam moje kompleksy, nie ulegam im, to one mi służą. Jak więc pan widzi, igła magnesu wychyla się raz w prawo, raz w lewo. Zdawałem sobie doskonale sprawę z jej wahań, z jej każdorazowego położenia. Aż wreszcie wahadło zatrzymało się w punkcie zerowym. Jest to [...] zarazem na termometrze punkt zamarzania wody. Jeśli pan chce, najdoskonalsza obojętność przy pełnej świadomości.

E, s. 222

„Punkt zero” to moment klęski, zamarzania wody i „śmierci człowieka”. O tym, co doprowadziło Ottocara do tego punktu, można by powiedzieć, używając ponownie słów Józefa Tischnera:

Ani dantejskie piekła, ani kartezjański demon, ani kantowskie wyjątki spod reguły ogólnej, ani Wielki Inkwizytor, ani Wielki Wyzyskiwacz, ani inne pomniejsze demony czasów nowożytnych nie zdołały unicestwić człowieka. Człowiek trwał jako zarzewie wolności i buntu. W pewnym nawet sensie był przez nie „wytworzany”. Bez człowieka demon pozostaje bez zajęcia. Dopiero sam człowiek unicestwił siebie, stając się graczem w grze. Dlaczego się unicestwił? Ponieważ odkrył, że nie jest w stanie być dobry. Czy to ze słabości, czy z niewiedzy, ale zawsze jako człowiek będzie nosicielem jakiegoś zła. A skoro jako człowiek nie jest w stanie być dobry, to nie powinien chcieć być wolny. Po co mu wolność, jeśli dobro zostało mu odmówione?

W tej sytuacji lepiej wycofać się w grę.

podkr. – E.D.⁸⁶

⁸⁶ Ibidem, s. 64–65.

W taką zgubną grę wycofał się Ottocar von Valentin. Wydaje mu się, że w czasie wojny może prowadzić własną rozgrywkę, niezależnie od sytuacji wokół niego grać o własną wolność⁸⁷. Legitymizacją tej gry miała być filozofia Nietzschego, idea nadczłowieka. W tak częstym w *Eroice* przywoływaniu poglądów właśnie tego myśliciela, widzę również kolejną grę, gdyż „niemieccy narodowi socjaliści powoływali się często na idee Nietzschego, co jednak nie znaczy, że Nietzsche mógłby się powołać na idee narodowego socjalizmu”⁸⁸. Idee autora *Wiedzy radosnej* zostały wykorzystane przez ideologów faszyzmu, Otto natomiast uczynił z nich reguły własnej gry. Z jednej strony, idee filozofa są instrumentalnie traktowane przez nazistów; z drugiej – Ottocar sądzi, że kierując się wskazówkami autora *Antychrysta*, odetnie się od zdominowanej przez faszyzm rzeczywistości, wycofa we własną grę. Faszyzm był temu esesmanowi obcy, nie przekonuje go ani narodowa mitologia, hasła i slogany, nie czuje szacunku dla wodza, czymś wręcz niezrozumiałym jest dla niego antysemityzm i rasizm:

Zdawało mi się, że należy z siebie wydobyć przywalone wychowaniem, stępione, zepchnięte na dno świadomości – cechy wrodzone dziecka: okrucieństwo, bezwzględność, cechy młodego zwierzęcia. Później te zagadnienia się skomplikowały, nabrały głębi. Nacjonalizm niemiecki nie był dla mnie nigdy sprawą pierwszorzędną. Nie potrafiłem utrzymać wymaganej powagi słuchając napuszonych przemówień. Wzruszałem ramionami.

E, s. 163

Jednak bohater bierze udział w eksterminacji Żydów, w bestialskich mordach i pogromach. Spotkania z „innymi”, rozmowy z nimi i ich

⁸⁷ „Hrabia von Valentin realizował w tej wojnie swój własny program, program istnienia „poza dobrem i złem”. Kiedyś, w młodości wydawało się, że jego poczynaniami kieruje tęsknota za ukochaną monarchią habsburską, za utraconym Wiedniem i spokojem dzieciństwa. W końcu jednak okazało się, że te wartości nie mają już dla niego znaczenia. Tak naprawdę interesuje go tylko swoisty eksperyment dokonywany na własnej osobie, owo schodzenie w głąb siebie, pokonywanie kolejnych moralnych, społecznych, kulturowych i innych oporów. Jest to przypadek nietzscheańskiego mechanizmu zgłębiania własnego człowieczeństwa aż do bólu ostatecznego poznania i zarazem zniszczenia”. M. Dąbrowski: *Dekadentyzm współczesny...*, s. 192–193.

⁸⁸ J. T i s c h n e r: *Myślenie w żywiole piękna...*, s. 188.

twarze przekonują w powieści Kuśniewicza, że nie ma wolności jednostki bez „innych”. Z wolnością wiąże się nierozzerwalnie odpowiedzialność. Bohater *Eroiki* świadomie uczestniczy w złu, za autorem *Filozofii dramatu* można powiedzieć, że prowadzi własną „wędrowkę wokół widoku zła”.

Dla Józefa Tischnera śmierć człowieka jest dopiero początkiem „sporu o istnienie człowieka”, filozof zastanawia się, czy można proces samounicestwienia zatrzymać i sprawić, by gracz ponownie stał się człowiekiem. Natomiast „od rozumienia człowieka przechodzi się do rozumienia Boga i od rozumienia Boga do rozumienia człowieka”⁸⁹. Taką „wędrowkę po spirali”, przechodzenie „sporu o istnienie człowieka” w „spór o istnienie Boga” można dostrzec także w *Eroice*. Hrabia wspomina dyskusję z ojcem Ruprechtem na temat obecności zła w świecie, wówczas na pytanie, czy wierzy w Boga odpowiedział:

Wierzę – odparłem – ale Bóg, w którego wierzę, stworzył zarówno dobro, jak i zło. Aktem stworzenia zgodził się na istnienie zła, przynajmniej w pojęciu ludzkiej moralności. [...] A skoro Bóg stworzył i zło, nie może być ono oceniane żadnymi kategoriami moralnymi poza stwierdzeniem faktu istnienia. Rozumie mnie ojciec? – Tamten pokiwał głową; – Takie teorie głosił już w trzecim wieku Manes. Stare, dawno zwietrzałe teorie. Manicheizm! Ba! Wyciąga pan zarzewia od stuleci broń, by usprawiedliwić siebie i tylko siebie. Niech pan ma przynajmniej odwagę nie mieszać Boga i jego praw do źle pojętych, mylnych i mętnych teoryjek o nadczłowieku i jego zawieszeniu w próżni: poza dobrem i złem.

E, s. 88–89

Dyskusja przekonuje, że zagadnienia od wieków podejmowane przez teologię i filozofię, takie jak dobro i zło, są dla bohatera osobistym problemem. Unik w grę „poza dobrem i złem” nie uwolnił Ottocara od wątpliwości oraz od pytań o Boga. Najbardziej niepokojącym i zaskakującym fragmentem tej powieści jest w związku z tym, moim zda-

⁸⁹ I d e m: *Spór o istnienie człowieka...*, s. 324.

niem, nie opis umierania człowieka, lecz następujący więzienny wizerunek śmierci Boga-Człowieka:

A właśnie czerwona smuga sięgnęła naiwnej płaskorzeźby na ścianie, tuż nad łóżkiem, wyrzeźbanej zapewne trzonkiem łyżki przez jakiegoś więźnia. Chrystus na krzyżu, o który oparte były drabina i włócznia. Górą polatywał niezgrabny gołąbek, płaskodzioby, podobny do kaczki. Krzyż dawno zarósł brudem, szerniał, dziwacznie skrzywiona postać ukrzyżowanego również, tylko głowa, niedawno widać odłupana, wklęsła i bezkształtna, świeciła białym tynkiem, jak płachta twarzy trędowatego.

E, s. 106

Płaskorzeźby podobne do opisanej w powieści po wojnie odkrywano w wielu celach, do dziś niektóre z nich można oglądać w przemienionych w muzea obozach koncentracyjnych. Zazwyczaj przewodnicy, zwracając na nie uwagę, podkreślają, że świadczą one o sile wiary i niezłomności człowieka, który nie dał się do końca upodlić w nieludzkich warunkach. Ten niewielki element w *Eroice* właśnie z tego powodu wydaje mi się tak wymowny, choć bohaterowie wcale na niego nie zwracają uwagi, a i czytelnik przy pobieżnej lekturze może go w ogóle nie zauważyć. To jeden z nielicznych w tym utworze fragmentów, który pozwala mieć nadzieję, że „śmierć człowieka” nie jest ostateczna. Po odrażających rozmowach i opisach obnażających ludzką małość pojawia się ten obraz, w którym pod warstwą brudu widać poświęcenie i ofiarę. Przedstawiony w powieści wizerunek ukazuje Chrystusa cierpiącego. Tischner, pisząc o „negatywnej teologii” niemieckiego filozofa, pyta: „czy śmierć Boga nie jest warunkiem zmartwychwstania Boga?” i dodaje, że idea walki z Bogiem nie jest nieobecna w tradycji chrześcijańskiej:

Jej ślady znajdują się choćby w księgach proroków. Nie wszyscy uciekali od Boga jak Adam lub byli Mu milcząco posłuszni, wielu prowadziło spory z Bogiem. Ustawiali się wobec Boga jako przeciwnicy Boga (Jonasz). Relacja przeciwieństwa nie oznaczała unicestwienia człowieczeństwa, lecz sprzyjała jego rozwojowi. Ja-

kiś rodzaj sporu z Bogiem wydaje się integralnym składnikiem religii dialogu, jaką jest chrześcijaństwo⁹⁰.

Wizerunek umierającego Chrystusa, z twarzą „jak płachta trędowatego”, to spojrzenie w twarz „Innego”. Paradoksalnie wraz ze zniszczeniem przedstawiona scena śmierci staje się coraz bardziej widoczna, krzyż zarośnięty brudem i odłupana głowa, która „świeci białym tynkiem” są wyraziste, tym bardziej że oświetla je czerwona smuga światła. Kolor czerwony w liturgii symbolizuje męczeństwo, które kontrastuje z „wolą mocy” i dążeniami „nadczłowieka”. W *Eroice* bestialstwu przeciwstawiony jest „cichy” heroizm umierającego Boga, grze i unikom – ofiara i męczeństwo.

Kontrkultura, „konfortmizm”, konfrontacje – o *Trzecim królestwie*

„Kontrkultura”, „konfortmizm” i „konfrontacje” to pojęcia, które wyznaczają kierunki proponowanej przeze mnie interpretacji *Trzeciego królestwa* Andrzeja Kuśniewicza. Powieść choć (podobnie jak inne utwory tego pisarza) w momencie publikacji wywołała gorące dyskusje⁹¹, obecnie jest zapomniana. Recenzenci zarzucali *Trzeciemu królestwu* zbyt publicystyczny charakter, rozwlekłość i swobodny dyskurs⁹².

⁹⁰ J. T i s c h n e r: *Myślenie w żywiole piękna...*, s. 199–200.

⁹¹ M. Fik w swojej kronice odnotowała początek dyskusji na temat *Trzeciego królestwa*, a także zaliczyła tę powieść do najważniejszych pozycji wydawniczych w roku 1976. M. Fik: *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Londyn 1989, s. 572, 588.

⁹² B. Kazimierzczuk pisze, że publikacja *Trzeciego królestwa* wywołała pewną ekscytację: „Autor perfekcyjnego formalnie, estetyzującego *Króla Obojga Sycylii* i poetycko-nostalgicznych *Stref* wziął się oto za powieść polityczną, pisaną językiem publicystyki i eseju, dziennikarskiej sprawozdawczości z »faktów dnia«, hojnie upstrzonym żargonowymi wyrażeniami z młodzieżowego słownictwa. Usiłował w niej schwytać najbardziej bulwersujący fenomen końca lat sześćdziesiątych i przełomu siedemdziesiątych; dojść tajemniczych przyczyn »buntu kwiatów przeciw korzeniom«,

Uwaga pierwszych czytelników koncentrowała się na przedstawionej przestrzeni – obrazie Republiki Federalnej Niemiec i Koblencji, w której mieszka główny bohater (i narrator zarazem). Trudno nie zauważyć, że w tej powieści zarówno obraz Niemiec Zachodnich, jak i Niemiec Wschodnich ma wymowę ideologiczną. Zgodnie z obowiązującą w latach siedemdziesiątych propagandą ten utwór eksponuje przewagę NRD. Obok miejsca także czas przedstawiony – przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – przyczynił się do odczytywania *Trzeciego królestwa* jako powieści politycznej, podejmującej problem konsekwencji historycznych, kwestie rozliczenia przeszłości, kondycji ofiary i kata, etycznych uwarunkowań decyzji życiowych i politycznych, a zatem te tematy, które w znacznej mierze zdominowały literaturę drugiej połowy wieku XX⁹³. Eksponowano w licznych wypowiedziach

jak ktoś nie pozbawiony wyobraźni nazwał hippisowskie ruchy na Zachodzie – zjawisko kontestacji”. B. K a z i m i e r c z y k: *Wskreszanie umarłych królestw...*, s. 196. T. Burek zarzuca autorowi powieści o kontestacji, że „[...] nie ma na ten temat nic więcej do zakomunikowania niż własne, dorywcze, bardzo rozwlekłe, ale mało treściwe improwizacje, oparte [...] o kilkanaście artykułów z tygodnika »Forum«. [...] Jego narracja jest rozwijaniem wątków zaczerpniętych z artykułów i stawianiem na ich marginesach dosyć niesprawdzalnych i czasem wręcz wydumanych hipotez na temat tego, czym jest ów ruch młodzieżowy”. T. B u r e k: [Głos w dyskusji]: *Literatura polska w 1975 roku. Dyskusja redakcyjna*. „Literatura” 1976, nr 2, s. 7; M. Dąbrowski, pisząc o znaczeniu twórczości Kuśniewicza, wspomina także o „pomyłkach”, „wpadkach”, „utworach ze skazą”, do których zalicza obok drugiej i trzeciej części *Stref, Witraża i Mieszanin obyczajowych* także *Trzecie królestwo*. M. D a b r o w s k i: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 11.

⁹³ R. Matuszewski nazwał *Trzecie królestwo* powieścią polityczno-obyczajową nie tylko ilustrującą pewne problemy, ale także stawiającą je w postaci otwartej, skłaniającą do myślenia i prowokującą do dyskusji. R. M a t u s z e w s k i: *Polityka i erotyka – bez złudzeń*. „Literatura” 1975, nr 45, s. 4. Badacz broni powieści Kuśniewicza także w dyskusji w redakcji „Literatury”, polemizując z T. Burkiem: „Myślę, że autor jej daje coś więcej niż wycytaną z gazet wiedzę o rzeczywistości. Tworzy również w *Trzecim królestwie* własną, oryginalną wizję świata. Świat ten ukazuje plastycznie i zarazem wnikliwie, unaoczniając całą złożoność zarówno problematyki konfliktu pokoleń jak konfliktu ideologii”. R. M a t u s z e w s k i: [Głos w dyskusji]: *Literatura polska w 1975 roku...*, s. 7. Natomiast L. Bugajski podkreśla, że mimo konkretyzacji miejsca i czasu akcji *Trzecie królestwo* ma odniesienia uniwersalne i nie są w nim najważniejsze przedstawione realia, gdyż Kuśniewicz napisał „powieść o młodzieńczej wierze, o zdradzie samego siebie, o sumieniu i znów o młodzieńczej wierze...” L. B u g a j s k i: *Na rozdrożu...*, s. 45–46. M. Sprusiński zauważa, że wartość *Trzeciego króle-*

problem powojennych rozrachunków, który w powieści Kuśniewicza jest pokazany z punktu widzenia Niemców. W związku z tym Edward Balcerzan zalicza *Trzecie królestwo* do „apokryfów niemieckich”, czyli książek podejmujących problem polsko-niemieckiej historii i stereotypu Niemca w literaturze polskiej⁹⁴. Powieść Kuśniewicza przedstawia konsekwencje upadku Trzeciej Rzeszy i konieczność rozliczenia przeszłości, stawia pytania o winę i zbiorową odpowiedzialność, a także o powojenne losy katów i ofiar. Pisarz na kartach tego utworu przedstawia galerię dawnych faszystów (a teraz klientów koblenckiego adwokata), którzy próbowali urządzić się w nowej rzeczywistości, zapominając o własnej przeszłości, pokazuje także ofiary, które zmagają się z bagażem tragicznych doświadczeń. W roku 1975 na łamach „Życia Literackiego” Witold Nawrocki pisał, że w dziejach tematu niemieckiego w literaturze polskiej powieść Andrzeja Kuśniewicza zajmuje wybitne miejsce, gdyż zrywa ze stereotypowym widzeniem Niemca i Niemiec⁹⁵. Niezwykłość ujęcia tematu niemieckiego w *Trzecim królestwie* uwidacznia się w kreacji głównego bohatera, który nie jest bezlitosnym zbrodniarzem, lecz ofiarą nazizmu, zafascynowaną swymi dawnymi oprawcami. Portret Niemca w powieści Kuśniewicza nie został zarysowany grubymi kreskami, nie jest czarno-biały. Utwór pokazuje przede wszystkim człowieka zagubionego, miotającego się pomiędzy różnymi racjami. W *Trzecim królestwie* nie są to tylko gazetowe tematy i nie dotyczą one jedynie kultury niemieckiej, lecz mają – jak sądzę – wymiar bardziej uniwersalny. Utwór zawiera refleksje na temat mechanizmów i przyczyn fascynacji złem, okrucieństwem i przemocą.

W powieści Kuśniewicza interesujące jest zestawienie drugiej wojny światowej z przełomem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku i charakterystycznymi dla tego czasu buntami młodzieży. Pisarz,

stwa dla czytelników wynika z refleksji na temat uwarunkowań życia społecznego, ukazuje klęskę jednostki, wynikającą ze zgody na peryferyjne wygody życia duchowego i trwania w milczącej większości. M. Sprusiński: „*Trzecie królestwo*” i milcząca większość. W: Idem: *Między prawdą a zmysleniem*. Kraków 1978, s. 127.

⁹⁴ E. Balcerzan: *Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie*. W: Idem: *Przygody człowieka książkowego...*, s. 32–50.

⁹⁵ W. Nawrocki: *Kuśniewicz i Niemcy*. „Życie Literackie” 1975, nr 51–52, s. 5.

konfrontując pokolenie ojca (naznaczone wojennym kryzysem wartości humanistycznych) ze zbuntowanym pokoleniem syna (sprzeciwiającym się tradycji), ukazał nie tylko kolejną odsłonę odwiecznego konfliktu pokoleń, lecz także w syntetyczny sposób zarysował najważniejsze problemy XX wieku. Zderzenie fanatyzmu syna z konformizmem ojca wywołuje pytania natury aksjologicznej i etycznej. *Trzecie królestwo* jest powieścią o kontrkulturze⁹⁶ – stąd pierwszy człon w tytułowym katalogu tej części mojej pracy. Kuśniewicz poruszył temat w literaturze polskiej traktowany po macoszemu, choć równolegle z *Trzecim królestwem* ukazały się także inne teksty o kontrkulturze. Zwrócił na nie uwagę Tomasz Burek w dyskusji o literaturze polskiej w 1975 roku:

Chciałbym odnotować na wstępie – ze względu na doniosłość i nie wygasłą jeszcze aktualność społeczną podejmowanej tam problematyki – pojawienie się w ostatnim roku dość pokażnej grupy utworów osnutych na kanwie tzw. rewolucji młodzieżowej z przełomu lat 60 i 70 oraz wokół różnych przejawów – już nie tylko wyłącznie młodzieżowej – kontestacji o zabarwieniu anarchistycznym, desperackim, terrorystycznym. Ten szczególnie fenomen lat, w których żyjemy, protest moralny czy polityczny, który niezwykle łatwo gubi swoje, zdawałoby się niepodważalnie szlachetne intencje i zmienia się w formację zdegenerowaną, ducho-

⁹⁶ A. Jawłowska pisze, że termin „kontrkultura” pojawił i upowszechnił się w roku 1969 i stanowił nazwę różnych nurtów myślenia i form działania kwestionujących zastaną kulturę jako całość: „[...] zakres nazwy »kontrkultura« obejmuje zarówno ruch, który wyraża się w sprzeciwie, w odrzucaniu podstawowych idei i wzorów kultury zastanej, jak i wyrastające z niego próby tworzenia kultury nowej, mającej zastąpić zanieganowaną rzeczywistość. [...] kontrkultura to ważny dla całej cywilizacji zachodniej etap rozwoju świadomości przebiegający w dwu stadiach: w pierwszym następuje spontaniczne, niemal instynktowne zerwanie z technokratycznym ładem świata i świadomością scjentyistyczną, w drugim rozpoczynają się desperackie, lecz zarazem żywiołowe i radosne poszukiwania nowych zasad rzeczywistości, zastępujących błędne autorytety nauki, produktywności i technicznego postępu.” A. J a w ł o w s k a: *Kontrkultura*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. K ł o s k o w s k a. Wrocław 1991, s. 63. Badaczka uważa, że termin „kontrkultura” należy doprecyzować – w związku z tym przyjmuje, że oznacza on „ruch odrzucający podstawowy etos kultury zachodniej [...] wytwarzający zarazem swoiste formy ekspresji i style życia”. Ibidem, s. 65.

wo antypatyczną i bezpłodną, ów symptom jakiejś drażącej całą kulturę choroby czasu, stawał się już niejednokrotnie przedmiotem opisu w takich gatunkach, jak reportaż i szkic publicystyczny. Przyszła być może pora na próby syntezy powieściowej. Mogłyby o tym świadczyć następujące tytuły 1975 roku: *Trzecie królestwo* Kuśniewicza, *Patrycja, czyli o miłości i sztuce w środku nocy* Eugeniusza Kabatca, *Manipulacja* Iredyńskiego, *Kilka chwil* Kornhausera⁹⁷.

Badacz najwyżej wśród tekstów o kontestacji ceni esej Jana Józefa Szczepańskiego zatytułowany *Piąty anioł*. Dodajmy także, iż w tym samym roku, w którym ukazało się *Trzecie królestwo*, została wydana książka Aldony Jawłowskiej pod tytułem *Drogi kontrkultury*⁹⁸, która jest do dziś jednym z najobszerniejszych naukowych opracowań tego zjawiska. Przywołane w dyskusji z 1976 roku teksty poruszające temat ruchów młodzieżowych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych obecnie są prawie zupełnie zapomniane. W krytyce literackiej nie przyjął się termin „pokolenie kontestacji”, choć – jak pisze Marian Kisiel – taka nazwa „dobrze jednak określa jeden z nurtów czy tematów poezji po roku 1968”⁹⁹. Wydaje się, że to zagadnienie – tak istotne w dwudziestowiecznej historii – nie znalazło właściwego odzwierciedlenia w literaturze polskiej. Być może wpłynęła na to specyfika polskich ruchów kontestacyjnych, znacznie bardziej uwikłanych w sprawy polityczno-historyczne¹⁰⁰. Zatem także z tego powodu warto bliżej przyjrzeć się powieści Kuśniewicza, jako jednej z nielicznych w literaturze polskiej prób zmierzenia się z tym zagadnieniem. Również kontrkulturę Kuśniewicz pokazuje w sposób daleki od czarno-białej optyki.

⁹⁷ T. Burek: [Głos w dyskusji]: *Literatura polska w 1975 roku...*, s. 6.

⁹⁸ A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975.

⁹⁹ M. Kisiel: *Nazwy młodej poezji po 1968 roku. Szkic materiałowy*. W: *Idem: Pokolenia i przełomy...*, s. 156. „Nazwa ta po raz pierwszy pojawiła się na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Jej projektodawcą był Andrzej K. Waśkiewicz, który w artykule *Poezja kontestująca* wskazał na bunt wobec zastanych wzorów jako na jeden z najbardziej istotnych wyróżników nowej poezji. Termin ten – chociaż ówczesnie bardzo dyskusyjny – dzisiaj nie dziwi. Swoim znaczeniem odwołuje się bowiem, [...], do filozofii buntów młodzieżowych lat sześćdziesiątych [...]”. Ibidem, s. 155.

¹⁰⁰ O specyfice kontrkultury w Polsce pisze A. Jawłowska: *Kontrkultura...*, s. 75–76.

W powieści ruch młodzieżowy nie został przedstawiony ani z punktu widzenia zafascynowanego uczestnika, ani oburzonego przedstawiciela starszego pokolenia. Narratorem *Trzeciego królestwa* jest ojciec młodego kontestatora, który zachowuje się nieszablono – z zainteresowaniem przygląda się młodym, uczestniczy w ich dyskusjach i cynicznie czerpie z kontaktów z nimi korzyści, a w ich fanatyzmie dostrzega własny idealizm sprzed lat, choć generalnie młodzieżowe ruchy traktuje lekceważąco, to jednak potrafi przyznać im rację, dostrzec w zjawisku kontestacji także pozytywne wartości.

Czas akcji powieści obejmuje lata 1969–1971, a więc okres gwałtownego buntu młodego pokolenia. Przedstawione miejsce – Republika Federalna Niemiec – było jednym z głównych ośrodków tego ruchu w Europie. Grupa znajomych syna bohatera – Ernesta tworzy na peryferiach Koblencji komunę. Styl życia młodych diametralnie różni się od przyzwyczajęń adwokata. Bohater wspomina, że w czasie, gdy Ernest mieszkał u niego, przeszkadzały mu „ciągłe wizyty, wreszcie konwenytykle, i to hałaśliwe całej jego bandy” (Tk, s. 27). Adwokat daje się wciągnąć w dyskusje z młodymi – obnażają one jego cynizm, ale także ich fanatyzm i bezkompromisowość. Sprzeciw kontestatorów kieruje się przeciw zastanej rzeczywistości. Negatywnym punktem odniesienia jest nie tylko zbiór podstawowych idei i wartości stanowiących oparcie systemu społecznego, lecz także układ norm etycznych, typowych ról społecznych, wzorów zachowania, stylów życia organizujących ludzką codzienność. W powieści wygodna willa adwokata została przeciwstawiona beztrosce i bezdomności młodych. Wymowna jest scena, w której Ernest, wyprowadzając się od ojca, lekceważąco przerzuca worek z bielizną przez ramię, a pod pachę bierze tylko kilka książek (Tk, s. 28). W powieściowych dyskusjach odzwierciedlają się najważniejsze idee kontrkultury, przede wszystkim sprzeciw wobec konsumpcyjnego stylu życia. Pojawiają się w związku z tym pytania o wartości, o postawy, dyskusje na temat moralności itp. Nie ma tu jednak wzajemnego przekonywania, obie strony pozostają na swoich pozycjach.

W *Trzecim królestwie* została zarysowana szeroka panorama kontrkultury oraz cała galeria młodych buntowników, przywoływane są poglądy ideowych przywódców tego ruchu. Powieść ukazuje różnorodność ruchów młodzieżowych, obejmujących zarówno odłamy bardziej

kontemplacyjne, hippisów, dzieci kwiaty, sektę Zen, aż po grupy terrorystyczne. Komuna Ernesta należy do bardziej radykalnych i ideowych, w swoich poglądach zbliża się wręcz do neofaszyzmu, bliskie są jej także tęsknoty totalitarne. Jeden z jej członków, nazywany Turgieniem, zdaniem adwokata:

Był inteligentny, bystry i oczytany i rozmowa z nim sprawiała mi czasami nawet pewną przyjemność, mimo że potrafił też być wręcz przykry, bezczelny. Mądrzył się, zawsze usiłował mieć rację.

Tk, s. 70

Turgieniew głosi tyrady, poucza, zachowuje się i wygląda nie jak człowiek młody, lecz jak ktoś bardzo doświadczony. Inny z przyjaciół Ernesta o wymownym pseudonimie – Fidel jest rodzajem guru:

Starszy od reszty, weteran aż trzech rozwiązanych komun, były beatnik, były hippis, eksbramin, teraz wędrowny anachoreta i asceta, nie noszący niczego pod parą podartych dżinsów, które mu zresztą podarował Ernest, i jakieś bluzy otwartej na piersiach, bez guzików, do tego łańcuszek własnej roboty, zrobiony z drutu do opakowań, i medalion z Ozyrysem na nagim gorsie.

Tk, s. 76

W powieści młodzi buntownicy zazwyczaj są ludźmi wykształconymi, którzy, tak jak Ernest, właśnie porzucili uniwersytety. Ale zdarzają się również wśród nich osoby szokujące nie tyle radykalnymi poglądami, ile znacznie bardziej sposobem życia. W gronie przyjaciół syna adwokata jest na przykład Fred – rudawy, piegowaty dryblas, który rzadko się myje, ma podobno dziewiętnaście lat i jest ojcem trojga dzieci, które zostawił w jakiejś komunie koło Heidelbergu. W *Trzecim królestwie* pojawia się również opowieść o studenckich manifestacjach w Hamburgu z 1968 roku, podczas których protestowano przeciwko wojnie, ale także wyrażano sympatie komunistyczne. Celem młodzieżowych manifestacji jest szokowanie i wywołanie zgorszenia. Szczególnie barwnie opisano nietypową manifestację, w której bronią stał się absurd: młodzi ludzie ubrani w robocze kombinezony wznosili okrzyki i hasła, a dwie

studentki socjologii z dumą niosły ogromny transparent z napisem „W trakcie miłosnego spazmu myślę zawsze o męczeństwie Lwa Trockiego!” (Tk, s. 116).

Odłamy radykalne i ideowe tworzą jeden biegun kontrkultury. Na drugim znajduje się moda na kontestację, którą ironicznie ukazuje *Trzecie królestwo*. Żona znajomego chirurga zwierza się z dumą adwokatowi, że jej siedemnastoletnia córka stała się dzieckiem kwiatem:

Czy to nie wspaniałe? Dziecko kwiat! Jak to ładnie, poetycko brzmi, nieprawdaż?

Przywołała tę Gerdę-kwiat, żeby mi ją pokazać. Tamta siedziała w pokoju obok, uczyła się przed egzaminami, kuła ile wlezie, bo należy dodać, że zajęcia dziecka kwiatu nie przeszkadzają jej w nauce w okresie tuż przedmaturalnym, nader ważnym. Rzecz polega na tym, że panienka pracuje, uczy się, nie szuka żadnych absolutnie rozrywek, uznaje w gronie kilku podobnych jej koleżanek wyłącznie kontemplację Za-Zen.

Tk, s. 129

Najbardziej widoczną konsekwencją kontrkultury stały się zmiany obyczajowe. Koblencki adwokat, obserwując swobodę seksualną, bezpruderyjność młodych dziewcząt, stwierdza:

Osiągnęliśmy jakiś punkt szczytowy, w którym bodźce wciąż wzmacniane, dawki ciągle podwajane przestają oddziaływać na wyobraźnię? Rezultat i tu tolerancji w dziedzinie tym razem seksu.

Tk, s. 123

Ojciec Ernesta zauważa, że u młodych seks odgrywa rolę:

[...] sprawy codziennej i naturalnej jak spożycie śniadania czy wypalenie papierosa. Bez wewnętrznego zaangażowania, bez emocji. Wyłączność partnerstwa ograniczona do minimum. Przechodzenie od partnera do partnera bez tragedii, jak zmiana odzieńia. Topless nie robi wrażenia. Tyle co dłoń bez rękawiczki.

Tk, s. 123

Zwracając uwagę na te problemy, pisarz nie wychodzi poza najbardziej spektakularne konsekwencje kontrkultury. Aldona Jawłowska uważa, że:

„Styl życia młodzieży” stał się tematem modnym, ekscytującym zarówno oburzonych pedagogów, jak i bezkrytycznych entuzjastów. W sensacyjnych opisach wysuwają się na plan pierwszy dwie sprawy: seks i narkotyki. [...] Zarówno zmiany wzoru w zakresie zachowań seksualnych, jak i poszukiwanie prawdy o sobie samym i zewnętrznym świecie w narkotycznych wizjach – są wynikiem bardziej podstawowych wyborów wartości¹⁰¹.

W powieści pewna stereotypowość obrazu kontrkultury wynika z lekceważącego stosunku narratora, jednak równocześnie pojawiają się ważne pytania o efekty i konsekwencje ruchów młodzieżowych oraz o związane z tym przewartościowania:

Co zatem pozostanie po latach buntu, złudzeń, nadziei, totalnej negacji? Nieco dymu, swędu, spalenizny po pożarach, które przegasty? Kilka zdemolowanych magazynów, auli uniwersyteckich tu i tam, sporo złudzeń, zniechęcenia i goryczy? I tylko tyle?

Tk. s. 406

Adwokat zarzuca młodemu brak odpowiedzialności. Niepokoi go również narastający kult agresji, fascynacja buntem i anarchią, gdyż przypominają mu one urzeczenie faszyzmem, które obserwował w latach trzydziestych. Jako powieść o kontrkulturze książka Kuśniewicza jest świadectwem okresu przewartościowań i przełomów, ukazuje związane z ruchem młodzieżowym pytania i niepokoje. Powieściowy obraz w znacznej mierze jest stereotypowy, powierzchowny i publicystyczny, jednak zadaniem literatury nie jest naukowe przedstawianie i analizowanie zjawiska. Utwór Kuśniewicza oddaje przede wszystkim ówczesny stan świadomości i wiedzy na temat kontrkultury.

Zaraz na początku powieści pojawia się informacja o zatrzymaniu przez policję w Hamburgu syna adwokata – Ernesta oraz o śmierci

¹⁰¹ A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*, s. 223.

jego przyjaciółki – Gertrudy Uhrmacher, która zginęła w niewyjaśnionych okolicznościach w czasie policyjnej obławy. Oboje byli zamieszani w działalność grupy terrorystycznej Baader-Meinhof. Wcześniej dziewczyna była kochanką ojca Ernesta. Czytelnicy poznają zatem od razu finał historii, a dopiero potem, stopniowo wydarzenia, które poprzedziły tę tragedię. Taki zabieg koncentruje uwagę na analizie zachowania i podejmowanych przez bohatera decyzji. Przy czym, ze względu na pierwszoosobową narrację, powieść Kuśniewicza można zaliczyć do utworów introspektywnych, czyli takich, w których narracja jest kształtowana i artykułowana jako mowa wewnętrzna dla siebie¹⁰². Powieść staje się rekonstrukcją świadomości bohatera, który sam snuje opowieść o własnym życiu. Proces opowiadania jest zatem równocześnie procesem tożsamościowym, odnajdywaniem jedności własnego życia i osoby. Zdaniem Paula Ricoeura, bycie sobą jest swoistą interpretacją, jedność własnego życia, jedność siebie ujawnia się w opowieści o własnym życiu, w „opowiadaniu siebie”¹⁰³. Taką opowieść o sobie snuje adwokat, nieustannie analizując i interpretując własne życie:

Robię rodzaj bilansu: na prawo debet, na lewo habet. Stwierdzam kategorycznie: mam czyste, nie obciążone konto, niczego nie muszę ukrywać, niczego się wstydzić.

Tk, s. 161

Trzecie królestwo jest swoistą autowiwisekcją z historią i kulturą w tle. Ukazują to już pierwsze strony utworu. Powieść otwiera wizja senna, w której adwokat widzi siebie płynącego wraz z prądem rzeki. Jego uwagę przyciąga odbicie w wodzie:

A właściwie – jakoby jest to podwójne odbicie, można je uzyskać ustawiając dwa lustra, wówczas osiągamy złudzenie nieskończoności; odbicia luster wzajemnie się powtarzające i w nich ja, ty,

¹⁰² B. Owczarek: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 50.

¹⁰³ M. Kowalska: *Wstęp. Dialektyka bycia sobą*. W: P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. Chęłstowski. Naukowo opracowała i wstępem poprzedziła M. Kowalska. Warszawa 2003, s. XXI–XXII.

on, kot przechadzający się po skraju dachu, listonosz, bo ja wiem co czy kto jeszcze.

Tk, s. 5

Adwokat przygląda się swojemu odbiciu – lustrem są znajomi o podobnych doświadczeniach życiowych, syn i jego rówieśnicy, ale także inni spotykani ludzie. Powieść staje się procesem, w którym bohater odgrywa zarówno rolę własnego oskarżyciela, jak i obrońcy, prowadzi prywatne śledztwo, rozrachunek z sobą samym i ze swoim pokoleniem. Czytelnicy poznają drogę życiową bohatera od jego młodzieńczego entuzjazmu, przez doświadczenia wojenne, los więźnia obozów w Buchenwaldzie, Dachau, Gross-Rosen, walkę o przetrwanie, fizyczne i psychiczne wycieńczenie, po „status nieźle sytuowanego rozwodnika w średnim wieku” (Tk, s. 164), adwokata, który bez większych skrupułów broni zbrodniarzy, przywiązany jest do swojej podmiejskiej wili, luksusowych samochodów i ma zwyczaj korzystania z usług przypadkowych kochanek. Konfrontacja teraźniejszości z przeszłością ukazuje cały szereg kompromisów, stopniową utratę złudzeń, ale także utratę godności i szacunku dla samego siebie. Adwokat broni się przed tymi myślami, wypierając ze świadomości zarówno wspomnienia wojennych cierpień, jak i etyczną ocenę swojego późniejszego postępowania. Konfrontacja z przeszłością wywołuje rozgoryczenie:

Tyle różnych złudzeń, tyle słów na marne, na wiatr, tyle nadziei, planów. Nie idzie o te osobiste, własne, ale takie powszechne, wielkie, te ideały, dla których walczyło się i cierpiało, a co wszystko po tak szybkim czasie, po krótkim okresie euforii [...] – ta cała reszta stała się garścią mierzwy, kupą sloganów, niczym. Tak to wygląda z perspektywy blisko już trzydziestu lat. Tak to z tym jest. Może ja tylko czuję się aż takim sceptykiem, może ja tylko wyczuwam tę gorycz w ustach, gdy o tym myślę. Inni – czy ja wiem. Szukam usprawiedliwienia dla siebie, mego obecnego życia?

Tk, s. 69

Adwokat przyznaje, że swoją przeszłość potraktował jak „fundusz zakładowy”, „dobrą lokatę” (Tk, s. 68). Posiada świadomość, że odszedł od ideałów, snuje autorefleksje na temat własnego cynizmu (Tk,

s. 150). Przede wszystkim odczuwa gorycz i rozżalenie. Usprawiedliwia się sam przed sobą ze swojego konformizmu (Tk, s. 159), przekonując, że po tym, co przeżył, ma prawo do lepszego życia i że w gruncie rzeczy nie robi niczego złego. Postawę bliską bohaterowi *Trzeciego królestwa* ukazuje wiersz Andrzeja Kuśniewicza zatytułowany *Konfortyzm*. Drugie sformułowanie w tytule tego fragmentu mojej pracy nie jest zatem pomyłką (tzw. literówką), lecz grą językową. Tak zatytułowany wiersz jest dla mnie kontekstem i swego rodzaju wskazówką do interpretacji *Trzeciego królestwa* jako powieści o tej niechlubnej postawie. Oto wspomniany wiersz:

Moje splaszczone przyleganie
nasuwanie warstwami:

Ja – i Reszta

nigdy się naprawdę nie pokryły
ale jakoś w lustrze
tkwią w sobie
jak oko opatrności

Ja i On
Ja i Ona
Ja i Oni

widziałem z Obok
jakby w ramach:
przylegamy jednak

Oni mnie

przestawiają
przesuwają
w prawo w lewo w przód
pod światło
w cień

a ja staram się zachować siebie
w ich wyobrażeniu o mnie

W tym właśnie – mój komfort [sic!]
i moje wypoczywanie

Konfortyzm; Czp, s. 47–48

Nowe słowo – „konfortmizm” (utworzone w wyniku połączenia „komfortu” z „konformizmem”) staje się swego rodzaju wskazówką, mówiącą o tym, że wygodę gwarantuje dostosowanie się do otoczenia. Owa teza, przewrotnie zasygnalizowana już w tytule, zostaje jednak zderzona z samym wierszem. Mowa wszak o „spłaszczonym przyleganiu”, o czymś, co zostało pozbawione głębi. Tematem utworu są relacje jednostki z otoczeniem – z „Resztą”, polegające na przyleganiu, które (wbrew pozorom) nie jest bezkonfliktowe. Konformizm oznacza w gruncie rzeczy zmaganie z samym sobą. Paradoksalnie wysiłki w dopasowaniu do innych równocześnie wyzwalały pytanie o tożsamość, ukazują poszukiwania autentycznego „ja”. „Zachowanie siebie”, według Paula Ricoeura, oznacza troskę o tożsamość, ukazuje „dialektykę bycia sobą”. Sobą pozostaje ten, kto niezależnie od zachodzących w nim zmian fizycznych i psychicznych, a także nacisków z zewnątrz dochowuje wierności sobie samemu, podjętym zobowiązaniom nie tylko wobec siebie, ale także (i przede wszystkim) wobec drugiego człowieka¹⁰⁴. Adwokat uświadamia sobie, że nie sprostął temu zadaniu, na siebie z przeszłości patrzy bowiem jak na kogoś zupełnie obcego. Zarówno w wierszu, jak i w powieści dominuje relacjonistyczny sposób opisu osoby ludzkiej¹⁰⁵. W *Trzecim królestwie* ukazane zostały relacje z „innymi” (młodymi), „innym” (synem) i „inną” (kobietą). Oba utwory Kuśniewicza ukazują dramat istnienia pośród „innych”, polegający z jednej strony, na próbach dopasowania, „przylegania”, z drugiej – na wysiłkach zmierzających do „zachowania siebie”. Człowiek (rozdarty pomiędzy sprzecznymi postawami) staje przed koniecznością obrony własnego „ja” przed napierającą siłą „innych”, bądź próbuje się do nich dopasować. Błędnie zapisane słowo „komfort” w przedostatnim wersie wiersza demaskuje złudzenia, że można zachować siebie w czymś wyobrażeniu przez bierne poddanie się. Taka postawa tylko pozornie jest wygodna – „konformizm bywa gorzki” – jak piszą psycholodzy – prowadzi do konfliktów wewnętrznych i do ucieczki od siebie¹⁰⁶. Konfort-

¹⁰⁴ M. Kowalska: *Wstęp. Dialektyka bycia sobą...*, s. XX.

¹⁰⁵ Por. A. Gałdowa: *Wprowadzenie*. W: *Klasyczne i współczesne koncepcje osobowości*. Red. A. Gałdowa. T. I. Kraków 1999, s. 12.

¹⁰⁶ E. Stanisławiak: *Co to znaczy być konformistą?* W: *Szkice z psychologii społecznej*. Red. E. Stanisławiak. Warszawa 1999, s. 44.

mizm jest doświadczeniem bliskim adwokatowi z *Trzeciego królestwa*. Prowadzone przez niego prywatne śledztwo uświadamia mu własną małość:

Jakież to wszystko okropnie smutne, jakie beznadziejnie żałosne! Zwłaszcza z upływem lat, gdy podejrzenia stają się pewnością, a krew się sączy grożąc całkowitym wykrwawieniem. Samotność w otoczeniu manekinów, sobowtórów, parodii własnych marzeń, snów. Wykrzywione w jakimś lustrze odbicia; niby to własne, a nie własne twarze; tłum postaci, które są jakimś zbiorowym ja, podzielonym na dziesięć, dwadzieścia, sto odmian różniących się między sobą wyłącznie tym, że w danym momencie koncentracji nasz wzrok zatrzymuje się na nich właśnie, usiłując sobie coś przypomnieć, coś uświadomić. Bezskutecznie. Jesteśmy bezradni i przeraźliwie smutni w naszej samotności.

Tk, s. 191

W powieści Kuśniewicza zarówno kontrkultura (rozumiana jako zdezerowanie pokoleń, postaw, tradycji i nowoczesności), jak i konformizm (oznaczający zestawienie ideałów z rzeczywistością, wyobrażeń na własny temat z prawdą o sobie) jest rodzajem konfrontacji. Konfrontacja różni się od spotkania – w miejsce otwarcia dialogicznego na „innego” pojawia się tu skupienie na sobie, na własnych racjach, które uniemożliwia spotkanie¹⁰⁷. W *Trzecim królestwie* konfrontacje z „innymi” stają się procesem, w którym bohater stopniowo uzmysławia sobie swój cynizm, rozgoryczenie i konformizm. Nie prowadzi to jednak do przemiany, lecz eksponuje małość bohatera, pozwala także zarysować poglądy na temat kondycji ludzkiej i stanu kultury. Powieść Kuśniewicza jest zapisem procesu samopoznania, którego efektem jest świado-

¹⁰⁷ „Otwarcie na innego ma charakter dialogiczny. [...] dzięki otwarciu dialogicznemu stajesz przy mnie Ty.” J. T i s c h n e r: *Filozofia dramatu...*, s. 7; „Doświadczamy innego, spotykając go. Spotkać to coś więcej niż mieć świadomość, że inny jest obecny obok mnie lub przy mnie. Wmieszany w uliczny tłum mam świadomość, że obok mnie są inni ludzie, co jednak nie znaczy, że ich spotykam. Spotkanie jest wydarzeniem. Spotkanie pociąga za sobą istotną zmianę w przestrzeni obcowania. Ten, kto spotyka, wykracza – transcenduje – poza siebie w podwójnym sensie tego słowa: ku temu, komu może dać świadectwo (przed Nim – Tym, kto żąda świadectwa). Dlatego należy powiedzieć: spotkać to do-świadczyc Transcendencji.” Ibidem, s. 19.

mość klęski i własnej małości uwidaczniająca się w konfrontacjach z innością. Utwór przynosi obraz człowieka zagubionego w materialnym świecie, błędzącego, bez stałego punktu odniesienia.

Autor *Całości i nieskończoności* pisze, że:

[...] sytuacja, w której wydarzenie przytrafia się podmiotowi, który nie bierze go na siebie, który wobec niego nie może niczego móc, ale w której jest on w pewien sposób naprzeciw tego wydarzenia, to relacja z innym człowiekiem, staniecie twarzą w twarz z drugim, spotkanie twarzy, która zarazem udostępnia i ukrywa innego. To, co inne „brane na siebie” – to inny człowiek¹⁰⁸.

W *Trzecim królestwie* rangę takiego wydarzenia posiadają relacje bohatera z synem i z Gertrudą, jednak te spotkania, przekształcają się w konfrontacje.

Według Emmanuela Lévinasa, związek z synem jest szczególnym spotkaniem z innym „ja” (inną postacią ojcowskiego „ja”):

Ojcostwo jest relacją z kimś obcym, kto będąc całkowicie kimś innym, jest mną, jest to relacja Ja z samym sobą, które jednakże jest obce wobec Ja. Syn w istocie nie jest po prostu moim dziełem, jak jakiś poemat czy wytworzony przedmiot; nie jest również moją własnością. Ani kategorie władzy, ani kategorie posiadania nie mogą naznaczyć relacji z dzieckiem. [...] Inność syna nie jest innością jakiegoś *alter ego*. Ojcostwo nie polega na sympatii, ale poprzez moje bycie jestem moim synem¹⁰⁹.

Relacja ojciec – syn w powieści jest daleka od tradycyjnych wzorców. Pomiędzy Ernestem a adwokatem brak głębokiej więzi, „synowska troska” ma tu wymiar ironiczny, jest raczej koleżeńską przysługą (Tk, s. 26). Z kolei ojciec w grupie Ernesta widzi „bandę”, a jego opieka nad synem ogranicza się do chęci sprawowania kontroli lub wynika z cynicznego wyrachowania:

¹⁰⁸ E. Lévinas: *Czas i to, co inne...*, s. 84.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 105–106.

No i odzyskałem spokój, tracąc jednocześnie możliwość kontroli, co robi mój syn, z kim przebywa, jak i okazję do seansów z jego dziewczynami. Może dlatego właśnie, przez nawyk lenistwo, brak czasu skazany na dietę, wpadłem w różne natręctwa myślowe, obcesje, powodujące równocześnie inną obsesję – nieustanną samokontrolę, samoobserwację.

Tk, s. 27

Adwokat wie, że w oczach syna jest: „starym, cynicznym draniem” (Tk, s. 29–30), „wydrążony psychicznie”, „psychicznie wymożdżony” (Tk, s. 77), zdaje sobie sprawę z tego, że Ernest uważa go za tchórza (Tk, s. 78), dostrzega kryzys autorytetu własnego i autorytetu ojca w ogóle. Adwokat uświadamia sobie, że nie zna swojego syna, że nie zna siebie (Tk, s. 114). W pewnym momencie prowadzi ze sobą następujący dialog:

[...] słuchaj no, przyjacielu, czy ty aby sam nie sądzisz podobnie jak tamci? W chwili irytacji na tych różnych Fidelów, Turgieniewów, że ci bałamucą twego Ernesta, a chciałbyś, żeby był inny, ale jaki – przyznaj no się – taki jak ty? No, nie, nie taki zupełnie, a zatem jaki? Taki jakim ty byłeś w jego wieku? Może taki właśnie. No więc widzisz. A że on jest trochę inny, więc masz o to pretensję do tamtych, którym on przewodzi, najwyraźniej nad nimi góruje spokojem, siłą woli, wrodzonym autorytetem, i to cię skrycie cieszy, z tego jesteś jednak, mimo niepokoju o jego przyszłość, dumny, lecz i martwi cię to, bo taki charakter, takie uzdolnienia wodzowskie mogą okazać się w przyszłości niebezpieczne. Zatem popadasz w rozterkę. Takie nieco skomplikowane uczucia tobą miotają.

Tk, s. 120

Bohater *Trzeciego królestwa* nie jest pozbawiony ojcowskich uczuć, uświadamia sobie, że mimo wszystko jest dumny z syna:

A przecież, gdzieś na samym dnie – w jakimś moim dawnym, sprzed wielu lat zachowanym Ja – czai się duma, że mój nieodrodny, zwariowany syn, Ernest, jest taki właśnie, a nie inny. Nawet z tego, że mną, niewinnym i sprawiedliwym, niesłusznie pogardza. Absurdalnie i okrutnie. Właśnie dlatego go tak kocham.

Tk, s. 161

Powieść ukazuje dramat ojca i syna. Adwokat, patrząc na Ernesta, uświadamia sobie własną klęskę, zagubienie. Z kolei syn krytykuje ojca, zarzuca mu, że nie pozostał wierny sobie i swoim ideałom, tymczasem sam także dokonuje zdrady, wydając w czasie śledztwa kolegów. Konfrontacja prowadzi do werbalizacji zarzutów, Ernest mówi ojcu wprost, co o nim myśli, bezpośrednio formułuje oskarżenie: „Coście z nami zrobili? Nienawidzę was wszystkich” (Tk, s. 415).

Natomiast konfrontacja z Gertrudą to spotkanie z kobiecością (innością), w którym istnieje niebezpieczeństwo usiłowania zawładnięcia drugim – jak pisze Lévinas:

[...] absolutnie przeciwnym przeciwieństwem, którego przeciwność nie jest w niczym naruszona przez relację, jaka może powstać pomiędzy nim a jego korelatem, przeciwnością, która pozwala pozostać członowi tej relacji czymś absolutnie innym, jest kobiecość¹¹⁰.

Adwokat nazywa Gertrudę Dziewczyną Alfa, odbierając jej symbolicznie imię, widzi w niej pewien model nowoczesnej dziewczyny. W oczach starszego kochanka Gertruda upodabnia się do lalek, które często widział w klinice, znajdującej się na piętrze tuż nad ulubioną kawiarnią. Początkowo bohater podejrzewa, że syn celowo podsuwa mu tę dziewczynę – widzi w niej kolejny „seksprowiant”. Przypuszczenia adwokata poniekąd się sprawdzają, Gertruda rzeczywiście śledzi go z polecenia Ernesta. Stopniowo rozwija się ich zaskakujący romans – związek chory i perwersyjny. Bierność i milczenie Gertrudy sprawia, że staje się ona lustrem, które odbija myśli i słowa kochanka. Adwokat nie raz przekonuje się, że mówiąc do Dziewczyny Alfa, w gruncie rzeczy mówi do siebie:

Słuchała mojej gadaniny, mego dla niej po części, lecz bardziej dla siebie samego przeznaczonego wykładu na temat znikomości symbolu, złudnej trwałości znaków, haseł, szczytów i sławy, i chyba również dwuznaczności pojęcia winy i zbrodni.

Tk, s. 402

¹¹⁰ Ibidem, s. 95.

Bohater nie próbuje przekonać dziewczyny, lecz siebie samego, sam się przed sobą tłumaczy i usprawiedliwia. Znamienne jest, że gdy pierwszy raz adwokat zobaczył Gertrudę, nie mógł dostrzec jej twarzy, widzi jedynie maskę, nie wyrażającą żadnych uczuć czy emocji:

Oko, jedno zaledwie, to prawe – drugie było bowiem nadal zasłonięte włosami – w wyrazie ptasie, zupełnie jak gdyby pozbawione źrenic, puste. Bardzo wydłużone, prawie aż po skroń, jak zwężająca się, nieco skośna soczewka, której koniec ginął w blond paśmie. Oko gipsowej maski, a może gołębia.

Tk, s. 35

Wyraz ust Dziewczyny Alfa był zdecydowanie kapryśny, znudzony i wzgardliwy. Wargi były najwyraźniej miękkie, jakby zrobione z gumy. Nadawało im to charakter nieco tragiczny i jednocześnie błazeński. Takie usta mewają kłowni w cyrku. Kłownice, bo są to jednak usta wyraźnie kobiece. [...] Maska błazna. Tak [...] maska smutnego błazna.

Tk, s. 37

Zdaniem Tischnera, twarz jest słowem kluczowym opisującym spotkanie, twarz „znaczy”, jest „śladem”, ten, kto ma twarz jest „inny”:

Spotykając innego, natrafiamy na jego twarz. [...] Twarz nie jest ani zasłoną, ani maską¹¹¹.

Znamienny jest fakt, że dla adwokata Gertruda nie ma twarzy, lecz właśnie maskę, która mu przypomina modne jeszcze przed wojną maki gipsowe przedstawiające dziwaczne oblicza pozbawione oczu:

Niektóre – pamiętam do dziś – miały jednak włosy, pomalowane na srebrno lub złoto, jakiś fragment ucha czy ozdoby w nim, korale na szyi równo uciętej jak brzytwą, a także barwiono im na seledynowo wargi, by uzyskać w pełni ten modny wówczas wyraz zepsucia, perwersji i cynizmu.

Tk, s. 38

¹¹¹ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 52.

Maska – zdaniem Tischnera – nie tylko skrywa twarz, ale także kłamie, stara się stworzyć ułudę, będącą przeciwieństwem tego, jakie coś naprawdę jest¹¹². Maska sprawia, że dla bohatera Gertruda jest modelem dziewczyny współczesnej – swego rodzaju produktem, odpowiedzią na zapotrzebowanie, wyrazem współczesnych ideałów i potrzeb, skrywa natomiast jej prawdziwe oblicze, odczuwacza ją. Przedmiotowy stosunek do dziewczyny uderza w jednej z ostatnich scen, gdy adwokat ogląda w prosektorium ciało byłej kochanki po sekcji zwłok. Brak emocji przekonuje, że nie potrafi on nawiązać intymnej, głębokiej więzi z drugim, ukazuje pustkę, której nie mogą zappełnić pośpieszne, odrażające i groteskowe zbliżenia.

Powieściowe konfrontacje dotyczą racji, postaw, postaci, ale także różnych epok. Koblencja – miasto położone nad Renem – rzeką ściekiem (Tk, s. 9, s. 75) skłania w *Trzecim królestwie* do refleksji na temat zjawisk zachodzących w kulturze:

Rzeka zamiera. Cywilizacja okresu, czy lepiej – ery postindustrialnej, zabije nas szybciej niż przereklamowana groza bomby atomowej, a nawet wodorowej.

Tk, s. 11–12

W zakończeniu powieści pojawia się obraz wysypiska śmieci, który wraz z opisem zanieczyszczonego Renu z początku powieści tworzy klamrę kompozycyjną. W ten sposób ujawnia się nie tyle wrażliwość ekologiczna, ile znacznie bardziej niepokój antropologiczny – obraz zdegradowanego środowiska wywołuje myśli na temat kryzysu kultury i człowieka. Wysypisko śmieci staje się w powieści współczesną Golgotą, obrazem cywilizacji, która znalazła się w momencie kryzysu. Punktem zwrotnym zarówno dla wydarzeń w planie prywatnym, jak i publicznym w powieści jest pierwsze lądowanie człowieka na Księżycu, które odbyło się 21 lipca 1969 roku, a które bohater oglądał w telewizji. Dokładnie następnego dnia adwokat zobaczył w kawiarni syna – Ernesta z tajemniczą dziewczyną – Gertrudą. W związku ze zdobyciem Księżyca pojawiają się w powieści myśli o cywilizacyjnym przełomie. Obraz epoki schyłkowej został tu skonfrontowany z niewyraźnymi jesz-

¹¹² Ibidem, s. 57.

cze szkicami do portretu nowych czasów. Lądowanie człowieka na Księżycu jest przedstawione w *Trzecim królestwie* jako otwarcie nowej ery w dziejach ludzkości. Adwokat, oglądając w telewizji kosmonautów, porównuje ich do Adama i Ewy, pierwsze kroki na Księżycu przypominają mu dziecięcą zabawę. Narrator powieści, dostrzegając niezwykłość chwili, zadaje pytanie:

Czy to był jakiś próg dzielący dwie odmienne epoki, przeskok z jednej strefy w inną, z jednej kategorii w drugą, czy nie.

Tk, s. 45

W tym momencie pojawia się myśl o cywilizacji telewidzów, obojętnie przyglądających się cierpieniu, a nawet śmierci. Telewizja skutecznie eliminuje emocje. Bohater uświadamia sobie, że „sieczone” informacyjna, płynąca ze szklanego ekranu, utrudnia odróżnienie tego, co ważne, od tego, co banalne. Telewizja tylko pozornie jednoczy „tłumy kibiców”, w rzeczywistości pogłębia samotność (Tk, s. 46–47). *Trzecie królestwo* zawiera zatem rozpoznania na temat kultury drugiej połowy XX wieku, mówi o kresie dawnej kultury (Tk, s. 50).

Tytuł – *Trzecie królestwo* – jest nawiązaniem do poglądów Joachima od Kwiatów. Idee tego poprzednika świętego Franciszka były bliskie utopiom kontestatorów lat sześćdziesiątych, gdyż – jak zauważa Aldona Jawłowska – krytyce świata zdominowanego przez wartości materialne towarzyszyło w kontrkulturze ożywienie praktyk religijnych, inspirowanych m.in. tradycją wczesnego, ubogiego chrześcijaństwa¹¹³. Z wizją trzeciego królestwa – epoki ducha, ideału ubóstwa, dążenia do rozwoju duchowego konfrontowana jest współczesna kultura konsumpcyjna i materializm epoki:

Jesteśmy niezbyt daleko [...] Epoki Ducha Świętego, Złotego Wieku, Trzeciego królestwa Joachima de Fiore, poprzednika Biedaczyny Bożej, Franciszka z Asyżu.

Tk, s. 220

Minęła epoka Boga Ojca i Starego Testamentu, weszliśmy w erę Syna Bożego i musimy współdzwigać Jego krzyż, przekleństwo,

¹¹³ A. Jawłowska: *Kontrkultura...*, s. 70.

pierworodnego grzechu. Lecz oto już ci, co widzą najodleglejszą przyszłość dzięki swym oczom o mocy przebijania ciemności – wróżą zbliżanie się ery Złotego Wieku, czyli epoki trzeciej – Ducha Świętego.

Tk, s. 221

System podziału dziejów ludzkości, wedle Joachima, polegał na trójcy: w pierwszej epoce, cielesnej, Ojca, czyli Stworzyciela, dominowała rodzina albo rodowy klan, drugą, cielesno-duchową, zatem wyższego szczebla, gdyż wyzwającą się powoli z więzów ciała, epoka Syna, rządzą duchowni, kapłani i ofiarnicy; w trzeciej, najwyższego szczebla, oczyszczzonej ze stygmatów grzechu pierwszych rodziców, wolnej od jadów węża, epoce Ducha Mistycznego, będą przewodzić stowarzyszenia zakonne swobodnie łączące się w duchowe bractwa.

Tk, s. 225–226

W wewnętrznej szamotaniu adwokata i w fanatyzmie młodych wi-doczne jest szukanie łączności pomiędzy tym, co materialne, a tym, co metafizyczne (Tk, s. 223). Znajomy doktor mówi adwokatowi, że „Im bardziej wydajemy się przyziemni, realni – tym, wbrew logice, głębiej zanurzamy się w mistykę” (Tk, s. 261). Współczesnym mariażem techniki z metafizyką jest w powieści kosmonautyka – wyraz pragnień i niepokojów. Podobna myśl pojawia się także w innej książce Kuśniewicza – w *Stanie nieważkości*, w którym technicyzacja, postęp medycyny rodzą coraz głębszą potrzebę metafizyczną. *Trzecie królestwo* ukazuje proces samopoznania, który nie tylko odsłania małość bohatera, ale przede wszystkim uwypukla utratę więzi duchowych z innymi ludźmi i z samym sobą oraz z tym, co transcendentne. W lustrze, jakim są młodzi kontestatorzy, bohater dostrzega ten brak, widzi go w otaczającej pustce i w martwej już za życia twarzy Gertrudy.

Czym jest dla czytelnika spotkanie z człowiekiem z tej powieści Andrzeja Kuśniewicza? Kontaktem z obcością i innością. Nie sposób utożsamiać się z takim bohaterem – postacią dwuznaczną moralnie, odrażającą – wszak przez ponad czterysta stron obserwujemy jego wewnętrzną szamotanię i zagubienie, na naszych oczach „pierze swoje brudy”. Widzimy zatem „innego”, w którym nie chcemy widzieć siebie. To inne doznawanie świata możemy poddawać surowej ocenie, ale

także musimy przyznać, że to, co tak odrażające, poszerza o to właśnie inne – nie nasze rozpoznanie i przeżycie rzeczywistości. Adwokat z *Trzeciego królestwa* jest bohaterem bardzo typowym dla prozy Andrzeja Kuśniewicza¹¹⁴. Pisarz nie ucieka od tematów odpychających, rzadko przywoływanych, wstydlivych, lecz draży je i stawia związane z nimi pytania.

Artystyczna niedoskonałość tej powieści jest także znacząca. Jej monotonny tok ukazuje stereotypowość poruszanych problemów, język publicystyki jest natomiast charakterystycznym stylem przedstawianej epoki. W tym przypadku jednak zatrzymanie się na powierzchni, paradoksalnie uświadamia konieczność pogłębionej refleksji na temat prezentowanych postaw i wartości, związanych z kontrkulturą, „konfortyzmem” i konfrontacjami.

„Ani wykręt, ani poza, ani unik” – o *Witrażu*

Zrodzona w okresie romantyzmu legenda Rzewuskiego urzeka dzisiejszego badacza z kilku różnych powodów. Jest opowieścią o bohaterze walk narodowowyzwoleńczych, która, dzięki udziałowi wieszczów współtworzyła świadomość narodową. Ale charakter wydarzeń, w których uczestniczył Rzewuski, i sposób ich przeżywania przez bohatera, wycisnęły na opiewającej go legendzie kolejne piętna. Frapuje ona oddechem wielkiej, egzotycznej przygody. Jej dzieje ujawniają bogactwo powiązań między literaturą a historią¹¹⁵.

Zacytowane zdania kończą pracę Mieczysława Inglota, w której badacz przytacza kilkadziesiąt różnych tekstów literackich nawiązujących

¹¹⁴ M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 96–97.

¹¹⁵ M. Inglot: *Legenda Emira. W: Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturze polskiej. Referaty i materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego w 150. rocznicę powstania*. Red. nauk. Z. Sułowski. Warszawa 1986, s. 421.

do życia Wacława Rzewuskiego. Barwna postać awanturnika fascynowała zarówno twórców najwybitniejszych: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Wincentego Pola, jak i autorów niemal zupełnie zapomnianych: Michała Budzyńskiego, Romana Podlewskiego, Mieczysława Romanowskiego i innych. Inglot analizuje narodziny i przemiany legendy Emira: od obrazu pełnego temperamentu magnata – be-duińskiego rycerza przeżywającego niezwykle przygody, przez przyjaciela Kozaków, słynnego jeźdźcę i hodowcę najlepszych koni, po bohatera narodowego poświęcającego swoje życie dla ojczyzny. Rzewuski sam kreował swój wizerunek przez ekscentryczny sposób bycia (ubieranie się w stroje arabskie, niecodzienne przywiązanie do koni, zaskakujące obyczaje: mieszkanie w namiotach latem, a w stajni zimą) i przybieranie różnych pseudonimów (najsłynniejsze z nich to: Emir Tadz-el-Fahr i ataman Rewucha), jednakże decydujący wpływ na kształt legendy miała niewątpliwie literatura. Syn targowiczana – Seweryna Rzewuskiego początkowo wchodzi w rolę „człowieka natury”, w swoich podróżach na Wschód szuka wartości utraconych przez oświecone społeczeństwo, ale także jest bohaterem sentymentalnych romansów, bywalcem haremów, który równocześnie spełnia tajemniczą misję¹¹⁶. Mieczysław Inglot pisze, że:

Biografia Rzewuskiego okazuje się zbiorem faktów o podwójnym obliczu. Z jednej strony będzie to biografia awanturnika, poszukiwacza przygód, uczonego czy romansowego kochanka-rycerza. Z drugiej strony wyłania się człowiek, który w tych wszystkich poczynaniach poszukuje wiodącej idei. Droga Rzewuskiego [...] prowadzi do poszukiwania idei ludzkiej wolności. I do odnalezienia jej w walce zdolnej przekształcić czy przezwyciężyć świat¹¹⁷.

Stopniowo historii o awanturniczym charakterze Rzewuskiego zostały przyćmione opowieściami gloryfikującymi jego postać, w których eksponowano przede wszystkim cechy heroiczne Emira. Tajemnicze zaginięcie bez wieści w bitwie pod Daszowem w roku 1831 utrwaliło legendę bohatera narodowego. *Duma o Wacławie Rzewuskim* Juliusza

¹¹⁶ Ibidem, s. 406–407.

¹¹⁷ Ibidem, s. 411.

Słowackiego oraz liczne pamiętniki rozpowszechniły wersję, według której ataman został zamordowany przez ukraińskiego chłopą namówionego przez władze carskie, bądź popełniającego zbrodnię z chęci zysku¹¹⁸. Fakt, iż nigdy nie odnaleziono ciała Emira, przyczynił się do narodzin hipotezy, że Rzewuski ocalał i schroniwszy się na Wschodzie, czeka na lepsze czasy¹¹⁹. Kolejni pisarze rozwijali wybrane wątki z bogatej biografii Rzewuskiego. Nie tylko Mieczysław Inglot w przywołanej pracy, ale także Jan Ostrowski¹²⁰ i inni badacze¹²¹ podkreślają

¹¹⁸ Zob. m.in. objaśnienie: „Wacław Rzewuski, zwany Emir, syn Seweryna i Konstancji z Lubomirskich, ur. w 1765, oż. z Rozalią Lubomirską, zginął po bitwie Daszowej 1831, prawdopodobnie zabity w lasach, gdzie powstańcy się schronili”. A. Jełowicki: *Moje wspomnienia 1804–1831–1838*. Z portretem autora i objaśnieniami A. Jełowickiego, biskupa Lorymejskiego. Lwów 1933, s. 392; „W roku 1831 należał on do powstania podolskiego, pod dowództwem kościuszkowskiego generała, Kołyski. Po rozbiciu powstania pod Daszowem on zniknął. Niepodobna było dojść, jak zginął. Była pogłoska, że po bitwie schronił się na noc u chłopą, daleko od wsi. Chłop spostrzegł, że miał duże pieniądze przy sobie, miał go zamordować.” L. Sapieha: *Wspomnienia (z lat od 1803 do 1863)*. Z przedmową S. Tarnowskiego. Wydał, wstępem i wyjątkami z korespondencji opatrzył B. Pawłowski. Kraków–Warszawa 1912, s. 25.

¹¹⁹ „[...] Emir znikł bez śladu. W kilkanaście dni potem jego koń wierny, Muktar-Tab, bez siodła i uzdy, sam zziąjany i smutny, znalazł się w Sawranii. Emira odtąd żywego nikt nie widział, ani ciała jego nigdy nie odszukano. O tym tajemniczym końcu są różne wersje; naprzód iż jeden ze sług Rzewuskiego, dla zdobycia znacznej kwoty przy nim znajdującej się, zamordował go, a ciało zatopił w niezgruntowanych moczarach pod Sawranii. Do tego dodają jeszcze, jakoby koń wierny Emira, co się wkrótce po jego stracie na śmierć zatęsknił, smutny i spokojny, ujrawszy raz tego człowieka, którego o zamordowanie pana podejrzewano, miał go sromotnie pogryźć i zbić kopytami, tak, iż ledwie się ucieczką salwować zdołał. Inni utrzymują, iż Emir, zmyliwszy pogoń nieprzyjaciela, nakazał koniowi samopas wracać do domu [...], a sam szczęśliwie przedostał się przez warty i czaty i dotarł na Wschód swój ulubiony, gdzie jeszcze lat kilkanaście, utajony w prostej kondycji, przeżył pomiędzy miłymi sobie synami pustyni. Jedno i drugie możliwe, dotąd wszakże, o ile mi wiadomo, śmierć ta była nierozwiązaną zagadką.” P.J. Bykowski: *Trzy epizody z dawnego życia szlacheckiego. 1. Święcone w Łabuniu u Wojewody Sępkowski, 2. Córka hetmańska, 3. Mirza Tadz-El-Faher (z portretem)*. Warszawa 1879, s. 249.

¹²⁰ J.K. Ostrowski: *Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce – prawda i legenda*. W: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Kraków, grudzień 1983. Red. E. Karwowska. Warszawa 1986, s. 193–219.

¹²¹ Zob. m.in.: S. Kieniewicz: *Rzewuski Wacław*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 34/2, z. 141. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 180–183; J. Reych-

wyraźnie, że romantyczna legenda przysłoniła prawdę historyczną o Wacławie Rzewuskim:

Analiza genezy i poszczególnych wątków tej legendy dowodzi wszakże, iż losy Rzewuskiego były raczej pretekstem do budowy literackiej fikcji niż jej dokumentalną podstawą. Bynajmniej nie dla wszystkich znających Emira osobiście stanowił on wcielenie bohatera. [...] Bohater literackiej legendy stanowi więc nie tyle odbicie rzeczywistej postaci, co niemal niezależny od niej fakt w kulturze polskiego romantyzmu¹²².

Do listy nazwisk pisarzy przywołujących w swoich utworach postać Wacława Rzewuskiego dołączyć można jeszcze jedno – Andrzeja Kuśniewicza. W opublikowanej w roku 1980 powieści pod tytułem *Witraż* pisarz przedstawia losy potomków słynnego Emira, mieszkających we Francji w pierwszej połowie XX wieku. Kuśniewicz nawiązuje do rzadko szerzej wspominatej historii małżeństwa Rzewuskiego z Rozalią Lubomirską. Żona Emira była jego kuzynką, córką zgilotynowanej przyjaciółki Marii Antoniny, wychowanicą Seweryna Rzewuskiego¹²³. Związek nie należał do najszcześniejszych i właściwie rozpadł się po

m a n: *Od fascynacji Wschodem do Secret Service*. „Twórczość” 1969, nr 9, s. 38–60; [b.a.]: *Rzewuski Wacław Seweryn (Emir)*. W: *Bibliografia literatury polskiej*. Nowy Korbut. T. 6, cz. 1. Oprac. E. Aleksandrowska z zespołem. Warszawa 1971, s. 143–148 oraz J. Lyszczyna: *Wacław Rzewuski*. W: M. Piechota, J. Lyszczyna: *Słownik Mickiewiczowski*. Katowice 2000, s. 346.

¹²² J.K. Ostrowski: *Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce...*, s. 194–195.

¹²³ P. Bykowski pisze o Rozalii Rzewuskiej, że jej przyszłość „[...] ze wszech względów, bo co do wdzięków, fortuny, rozumu, świetnie zapowiadająca się, dziwactwa małżonka za wcześniej zwichnęły [...]”; stała się ona bowiem przez ostatnie kilkadziesiąt lat żywota warszawianką, przeważnie w tem mieście przemieszkując. Mówią, iż pozostawiła pamiętniki – te bez zaprzeczenia byłyby wielce ciekawe, raz dla czasów i towarzystwa, w którym żyła, potem dla zdolności jej pisarskich – była bowiem niepospolitą belletrystką (w języku francuskim, niestety! jak wiele współczesnych jej Polek)”. P.J. Bykowski: *Trzy epizody z dawnego życia szlacheckiego...*, s. 250–251. Jeden z pamiętnikarzy następująco opisuje Emirową: „Rozalia była godną damą, piękną, wzrostu wysokiego, mocno zbudowana, ściągłego nosa, dużych trochę nóg, była przy tym rozumną, bywając na dworach cesarskich i książęcych”. F.K. Prek: *Czasy i ludzie*. Przygotował do druku, przedmową, wstępem i przypisami opatrzył H. Barycz. Wrocław 1959, s. 526.

kilku latach – w roku 1811 Rzewuski opuścił żonę i osiadł w swych dobrach na Wołyniu. Przedstawieni w *Witrażu* potomkowie Emira i Rozalii należą do arystokratycznego rodu Lioncourtów, przez pryzmat ich przeżyć i przemysłów ukazane zostały wydarzenia we Francji na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku oraz w ogarniętej wojną domową Hiszpanii. W związku z tym niektórzy recenzenci podkreślają obcy „koloryt lokalny” i europejskość tej powieści Kuśniewicza¹²⁴. *Witraż* uznano za utwór daleki od spraw polskich, za swego rodzaju unik pisarski, ucieczkę od tematyki narodowej i – uznawanej za kluczową – tradycji romantycznej¹²⁵. Bohaterowie tego utworu o swoich polskich przodkach wiedzą niewiele, rodzinną historię traktują raczej z dystansem, a nawet ze swego rodzaju pobłażaniem. Ewa Kraskowska-Lange uważa wręcz, że „sprawa polska” jest wątkiem niepotrzebnym w tej powieści – „Mogłoby jej właściwie w *Witrażu* w ogóle nie być i żadnej szkody ten brak książki by nie przyniósł”¹²⁶. Trudno zgodzić się z taką tezą, sądzę raczej, że wątek polski (a zwłaszcza legenda Emira Rzewuskiego) odgrywa w powieści istotną rolę i nie jest tylko przypadkowym oraz pozbawionym znaczenia detalem. Dlatego jestem skłonna przyznać rację Leszkowi Bugajskiemu, który pisze, że *Witraż* jest powieścią „odnoszącą się do naszego tu i teraz”¹²⁷. Ucieczka od spraw polskich w tym utworze

¹²⁴ Na francuski „koloryt lokalny” zwraca uwagę C. Rowiński: *Różne barwy witrażu*. „Literatura” 1980, nr 40, s. 8. O *Witrażu* piszą także m.in.: T. Błażejewski: *Pamięć wspomagana wyobraźnią*. W: Idem: *Retorta Fausta. Szkice literackie*. Łódź 1981, s. 47–51; L. Bugajski: *Na rozdrożu...*, s. 41–57; J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 238–239; A. Łebkowska: *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci...*, s. 125–152; B. Maj: „*Witraż*” *Andrzeja Kuśniewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 7, s. 7; B. Owczarek: *Zniewalający urok fikcji albo smutek zakurzonych witraży*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 12, s. 127–128; B. Rogatko: *Labirynt*. „Życie Literackie” 1980, nr 35, s. 4; K. Rutkowski: *Lekcja numer dwa – odwzorowanie symetryczne*. „Literatura” 1980, nr 40, s. 9; H. Zaworska: *Klerk nieheroiczny*. „Twórczość” 1980, nr 11, s. 126–130; T.J. Żółciński: *Niedopowiedziany portret artysty*. „Odra” 1980, nr 12, s. 81–82.

¹²⁵ J. Sławiński: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 294.

¹²⁶ E. Kraskowska-Lange: *...A sprawa polska*. „Nurt” 1980, nr 11, s. 9–10.

¹²⁷ L. Bugajski: *Człowiek na rozdrożu*. „Kultura” 1980, nr 37, s. 3.

Kuśniewicza wydaje się tylko pozorna, gdyż odsuwane problemy za sprawą legendy Emira powracają uporczywie, stając się punktem odniesienia dla przedstawianych wydarzeń i snutyh refleksji. Wagę tego problemu w sposób szczególny obrazują losy przedstawicieli trzech pokoleń Lioncourtów: pani Taidy, należącej do epoki już przemijającej, jej syna – pisarza, scenarzysty zagubionego w świecie i we własnych poszukiwaniach artystycznych – Maurycego oraz córki jego brata – Mado. Przez pryzmat refleksji i przeżyć bohaterów ukazany został w powieści różny stosunek do rodzinnego i narodowego dziedzictwa. Analiza kreacji bohaterów, myśli, postaw i poglądów Taidy, Maurycego i Mado prowadzi do refleksji na temat poznawania, przekazywania i odrzucania tradycji, ale także odsłania nowe aspekty romantycznego wizerunku niezwyklej jednostki i skłania do zadumy nad odmiennymi koncepcjami podmiotowości w różnych epokach.

Legenda Emira pojawia się w powieści głównie za sprawą Taidy de Lioncourt. Z całej rodziny tylko stara hrabina jest zainteresowana przeszłością. To ona poszukuje dokumentów i informacji o rodzinie polskich hrabiów Rzewuskich. Maurycy i pozostali członkowie rodu traktują tę pasję z przymrużeniem oka – „Ostatecznie biedna nasza mama dzięki tym heraldyczno-historycznym zajęciom odzyskała humor” (W, s. 16). Syn pani Taidy mówi z przekąsem o „aferze Rzewuski”, że jest dla niego czymś „egzotycznym, rodzajem niemal poetyckiej baśni” (W, s. 17). Przyczyny zainteresowań starej hrabiny legendą Emira są złożone. Na pierwszy plan wysuwają się jednak snobistyczne ambicje. Taida nieustannie udowadnia, że jej rodzina ma bogatszą i barwniejszą historię niż ród męża, Karola de Lioncourt, który szczycił się tradycjami sięgającymi wypraw krzyżowych. Dla starej hrabiny to i tak nic „[...] w porównaniu z rodziną Rzewuskich. Ich rozmachem, ich fantazją, ich szaleństwem” (W, s. 30). Zatem, obok nudy i pragnienia odegrania się na nieżyjącym już małżonku, przyczyną poszukiwań Taidy de Lioncourt jest tkwiący w legendzie rozmach, fantazja i szaleństwo. Ale wyraźna jest także inna przyczyna zainteresowania rodzinną historią – stara *comtessa*, szukając informacji na temat Wacława Rzewuskiego, powraca do własnej młodości. Dzieje Emira przypominają jej wyprawę na Wschód, która po latach nabiera cech wręcz mitycznych. Jako młoda żona *attaché* wojskowego przy jednej z ambasad w roku

1902 lub 1903 Taida podróżowała „śladami Balzaca i Hańskiej”. Ukraina wydała jej się wówczas krajem niezwykle egzotycznym. W pamięci matki Maurycego utrwalił się także kilkunastodniowy pobyt w Petersburgu, podczas którego na jednym z balów została przedstawiona carowi Mikołajowi i jego żonie. Taida wspomina białe noce i stroje, które wówczas nosiła:

Jak to się pamięta po tylu latach takie niby to nieważne szczegóły!... Więc tak sobie czasami myślę: może one i nie tak mało ważne były? Możemy je tylko tak niesłusznie ocenili? Co zatem w życiu ważne, a co nie?

W, s. 69

Na pierwszy plan we wspomnieniach Taidy wysuwa się fascynacja egzotyką, atmosferą balów, romansów, plotek, w cieniu pozostają „sprawy poważne”, związane z wielką historią. Z wyraźnym dystansem, obojętnością, a nawet ironią, odnosi się hrabina do romantycznej tradycji patriotycznej. Znaczący wydaje się fakt, że – jak sama zauważa – w swojej wyprawie celowo pominęła Kraków i Warszawę, gdyż raziła ją: „Ta wieczna »*Pologne martyre*«” (W, s. 68). Na walkę narodowowyzwoleńczą Polaków francuska hrabina patrzy z dystansem i bez zrozumienia. Podobną prawidłowość można zauważyć także w stosunku madame de Lioncourt do legendy Rzewuskiego. Badacze podkreślają, że w literaturze utrwalał się wizerunek nie tyle pełnego życiowych pasji człowieka, ile raczej bohatera narodowego. Tymczasem Taida, czytając relacje i pamiętniki, nie zwraca uwagi na zasługi dla kraju swojego przodka, nie szczeni się tym, że najprawdopodobniej zginął na polu chwały; (W, s. 67), lecz najbardziej ciekawi ją wątek romansowy i obyczajowy – dzieje małżeństwa Emira. Sprawy prywatne przysłoniły historię i zbiorowe uniesienia, emocje. Tak naprawdę starą hrabinę interesuje nie tyle Wacław Rzewuski, ile poślubiona przez niego Rozalia. Żona Wacława jest szczególnie bliska Lioncourtom. Emirowa wychowała się we Francji, była świadkiem śmierci matki:

Ojciec Adama Rzewuskiego odnalazł w porewolucyjnym Paryżu [...] córkę zgilotynowaną, Rosalie. Czy ktoś mu doniósł o istnieniu takiej, o miejscu jej pobytu? Brak danych na ten temat. W każ-

dym razie trafił do niej i dziewczynka bardzo się panu hrabiemu spodobała, więc zabrał Rozalkę (może wykupił? zwrócił koszty utrzymania przez tych kilka lat ówczesnym opiekunom?) i wywiózł z Francji do Polski, by ją potem wydać za Wacława Rzewuskiego, znanego jako emir Jak-el-Szahr, co jakoby ma oznaczać tytuł księcia Arabów. [...] Ale cóż, okazało się, że związek małej paryskiej ulicznicy, Rosalie Lubomirskiej, z tym dziwadłem o dumnym przezwisku emira nie był trwały ani szczęśliwy, mimo iż, na zdrowy rozum biorąc, wydawałoby się, że winien być.

W, s. 59–60

Pani Taida, poznając losy Rozalii, zastanawia się, kim była Emirowa, jaka była jej przeszłość w Paryżu oraz jej późniejsze losy po rozstaniu z mężem (W, s. 61–62). Na podstawie szczątkowych informacji (m.in. o tym, że Rozalia bawiła się miniaturową gilotyną) madame de Lioncourt snuje domysły na temat charakteru prababki. Jednak zainteresowania starej hrabiny ograniczają się do zaspokojenia głodu ogólnych wiadomości. Taida nie próbuje dotrzeć do prawdy o życiu Emira i jego małżonki, nie zastanawia się nad motywami ich postępowania i nurtującymi ich pragnieniami. W gruncie rzeczy legenda znaczy dla niej tyle samo co plotka o znajomych – ważne, by była barwna, niezwykła, ciekawa i przede wszystkim na tyle zajmująca, by pomagała zapomnieć o codziennych problemach związanych ze starością. Dzięki lekturom matki Maurycego czytelnicy powieści Kuśniewicza poznają najbardziej znane fragmenty legendy Emira (informacje na temat pięknej rudozłotej brody, nietypowych obyczajów itd.) oraz opinię pamiętnikarza, który nazywa Rzewuskiego „nieobliczalnym, nierealnym romantykiem w stylu byronowskim, ale pełnym czaru” (W, s. 63). Hrabina czyta o pobycie Rzewuskiego w Arabii zwanej Szczęśliwą oraz o założonej przez niego hodowli rasowych koni, a także o tym, że lubił się otaczać kozakami i sypiać pod gołym niebem na stepie, grywał na bałatajce, słuchał ukraińskich dumek i popisywał się hipicznymi sztuczkami przed samym monarchą:

Na przykład potrafił tak wyuczyć konia, że ten na zadnich nogach z przednimi przed siebie wyciągniętymi szedł kilkaset kroków, niosąc na sobie jeźdźcę stojącego spokojnie w strzemionach. Odziany był pan Rzewuski we wschodni, zwyczajny ubiór – ka-

ftan różowo nakrapiany, a na wierzch rodzaj westki barwy ciemniejszej bez rękawów, do tego szarawary szerokie tureckie. Włosy miał jak zawsze krótko strzyżone i brodę rudawoblond, a na głowie nosił maleńką czapeczkę niby toczek czy może niski fez. Profil miał Emir rzymski, oczy wyjątkowo piękne, aksamitne, pleć nie ogorzała, bladawą, prawie kobiecą i dziewczęce usta.

W. s. 64

Lektury i poszukiwania matki Maurycego nasuwają myśl o legendzie, która staje się właściwie pustą opowieścią z przeszłości w stylu, „jak to kiedyś było barwnie i ciekawie”. Przez stereotypowe ujęcia ikonograficzne i powszechnie znane epizody nie przebijają się głębsze wartości. Legenda staje się elementem snobistycznych rozrachunków – rodzinną chlubą, błyskotką, kompensuje niedostatki codzienności, ale nic poza tym: nie wnosi głębszej refleksji, nie rozszerza świadomości, jest po prostu kolejnym szkicem do portretu w galerii przodków.

Jednak stosunek Taidy de Lioncourt do legendy Emira nie do końca jest tak jednoznaczny i płytki, jak mogłoby się wydawać podczas pierwszej lektury. Z jednej strony, stara hrabina poznaje tradycję w sposób wybiórczy i powierzchowny, z drugiej jednak to właśnie zdzienniała *comtessa* jest depozytariuszką legendy. Symbolem ciągłości rodowej tradycji i przedmiotem wręcz magicznym staje się *pendentif*, czyli wisiołek i kolczyki po Rozalii Lubomirskiej. Dla starej hrabiny rodowe klejnoty mają wartość sentymentalną, są elementem przywołującym świat jej młodości. Legenda Emira nadaje ozdobom specjalną wartość, czyniąc z nich nie tylko pamiątkę rodzinną, ale także bardzo specjalne dziedzictwo. Taida, ofiarowując biżuterię swojej wnuczce na siedemnaste urodziny, przekazuje także coś więcej – symbolicznie włącza Mado w krąg rodzinnej historii. Wątek Emira oraz klejnotów jego żony powraca w powieści wielokrotnie, jest przysłowiowym papierkiem lakmusowym ukazującym stosunek do tradycji także kolejnych bohaterów: Maurycego i Mado. Za sprawą zainteresowań Taidy legenda jest na nowo odkrywana, choć równocześnie ulega spłyceciu, infantylizacji, schodzi do rangi opowieści, którą można zaimponować znajomym, ze względu bowiem na towarzyszącą jej egzotykę nabiera także cech baśni. W informacjach na temat Emira podkreślane są jego zainteresowania Orientem, które uwidaczniają się zarówno

w stroju, jak i w sposobie bycia Rzewuskiego. Przodek de Lioncourtów przekraczający granice tego, co rodzime, reprezentuje postawę otwartą w kulturze polskiej, w której wpływy orientalne nie miały tylko marginalnego charakteru. Janusz Tazbir przypomina, że na strój szlachecki w XVII wieku składały się takie orientalne elementy, jak: żupan, bekiesza oraz słynne wschodnie pasy. Orientalizm uwidaczniał się zarówno w barwności i długości stroju, jak i w częściach uzbrojenia (karcena, kołczan, sajdak na strzały czy kindżał) oraz w języku¹²⁸. Znamienne, że patrząc z boku (nienależący do rodziny) doktor Claude zwraca uwagę właśnie na związaną z rodową legendą egzotykę:

Pomyśleć – tak od dziecka: step, złote kopuły cerkwi, monastery – czy aby nie kuzynowstwo, powinowactwo z rodem samych Romanowych? Jeśli nawet nie, to prawie. Ruś, a zatem Rosja – ogrom! Jakież okolice mistycznego, świętego Bizancjum.

No i dwa portrety w paryskim mieszkaniu: jeden babki pani Taidy, owej właśnie *comtesse de Rzewuski*, a drugi innej krewnej, też Polki, też grafini. Zaś tutaj nawet, w Saint-Maur, kolorowy sztych przedstawiający jeźdźca na rozpędzonym koniu rasy arabskiej. Strój jeźdźcy również orientalny: burnus rozwiany pędem. I chyba step w tle. A może arabska pustynia. Niemal na jedno wychodzi: pogranicze tysiąca i jednej nocy.

W, s. 35

Przywołany sztych przedstawia zapewne Farysa – postać znaną z utworu Mickiewicza, która jest uznawana za modelowy typ bohatera romantycznego, wcielenie indywidualizmu¹²⁹. Kasyda o samotnym jeźdźcu doczekała się różnych interpretacji. Zdaniem Juliusza Kleinera, napisany w 1828 roku na cześć Rzewuskiego *Farys* jest „manifestem radosnej mocy samotniczej”¹³⁰. Natomiast Alina Witkowska dostrzega

¹²⁸ J. Tazbir: *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikt*. Warszawa 1978, s. 154–155. Zob. także: T. Mańkowski: *Orient w polskiej kulturze artystycznej*. Wrocław 1959; *Orient i orientalizm w sztuce...*

¹²⁹ A. Mickiewicz: *Farys. Kasyda na cześć Emira Tadż-Ul-Fechra ułożona. Janowi Kozłowi na pamiątkę przypisana*. W: Idem: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. I: *Wiersze*. Warszawa 1955, s. 321–326.

¹³⁰ J. Kleiner: *Zarys dziejów literatury polskiej*. Przejrzeli i uzupełnili S. Kawyn, J. Spytkowski, T. Ulewicz. Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 241.

w tym utworze rozwinięcie idei „pędu ku wolności absolutnej i doskonałej samotności”¹³¹. Mieczysław Inglot eksponuje przede wszystkim obecność elementów baśniowych, pisząc, że *Farys* jest opowieścią o nieustraszonemu rycerzowi dążącemu do upragnionego celu. Zdaniem tego badacza, dzieje recepcji utworu Mickiewicza oddalają bohatera kasydy od konkretnej osoby Emira – kolejni interpretatorzy widzieli w *Farysie* „narodowego wieszczą”, „rewolucjonistę”, „tyrtejskiego poetę”¹³². O ile w literaturze przedstawienie Rzewuskiego jako *Farysa* nie jest tak częste, jak (rozpowszechniony chociażby przez *Dumą o Wacławie Rzewuskim*) wizerunek bohatera spod Daszowa, o tyle motyw samotnego jeźdźcy cieszy się dużą popularnością w malarstwie. Jan Ostrowski pisze, że ikonografia zainspirowana *Farysem* jest bogata, choć jednostajna. Ten sposób przedstawiania Wacława Rzewuskiego zapoczątkował w roku 1836 niewielki obrazek Januarego Suchodolskiego, kontynuowała rycina zamieszczona w tomiku *Pism* Mickiewicza z roku 1858, ale najbardziej popularne stały się akwarele Juliusza Kossaka, Stanisława Fabijańskiego, znany jest także *Farys* namalowany w 1942 roku przez Wojciecha Kossaka¹³³.

W ikonograficznych przedstawieniach słynnego jeźdźcy wyeksponowane zostały wpływy orientalne, ale także obcość i samotność bohatera legendy. Te cechy Rzewuskiego są szczególnie bliskie Maurycemu. Syn Taidy de Lioncourt jest pisarzem i scenarzystą, dzieje Emira kojarzą mu się zatem bardziej z pełnym uroku filmem kostiumowym niż z autentyczną przeszłością własnej rodziny. Historia przodków wydaje się nieprawdopodobna i obca. Jednak to właśnie za sprawą Maurycego w powieści pojawia się bardziej pogłębiona refleksja nad legendą Rzewuskiego i polską tradycją. Przy czym (według słów starej hrabiny) Maurycy posiada wyraźnie skryształizowane poglądy na ten temat, skłania się ku postawom antyromantycznym (W, s. 68). Scenarzysta jest raczej zwolennikiem opcji lojalistycznej, bliskiej poglądom innego Rzewuskiego – Henryka, autora kontrowersyjnych *Mieszanin obyczajowo*

¹³¹ A. Witkowska: *Mickiewicz słowo i czyn*. Warszawa 1986, s. 64.

¹³² M. Inglot: *Legenda Emira...*, s. 409–411.

¹³³ J.K. Ostrowski: *Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce...*, s. 216–217. Ostrowski dołączył do swojej pracy reprodukcje wspomnianych wizerunków *Farysa*.

wych¹³⁴. Do tej niepopularnej książki autora *Pamiętek Soplicy* Kuśniewicz nawiązał bezpośrednio w swojej następnej powieści również zatytułowanej *Mieszaniny obyczajowe*, której patronem czyni właśnie Jarosza Bejlę, czyli Henryka Rzewuskiego. Maurycy jest jednak pełen wątpliwości. Jego sprzeciw budzi przede wszystkim schematyzm i zniewolenie tradycją, buntuje się przeciwko uproszczeniom. Choć wydaje się obojętny wobec legendy Emira, to z drugiej strony w swoich refleksjach i poszukiwaniach właśnie on jest nie tylko antagonistą, ale także nieodrodnym potomkiem zbuntowanego atamana Rewuchy. Zestawienie tych dwóch postaci pozwala dostrzec wiele podobieństw. Badacze legendy Emira podkreślają często, że Rzewuski reżyserował swoją biografię, świadomie wchodził w życiowe role¹³⁵. Maurycy także patrzy na swoje życie jak na scenariusz, widzi je rozpisane na sceny i dialogi. Syn Taidy de Lioncourt jest spadkobiercą rozterek romantycznego bohatera, jego poszukiwań religijnych, egzystencjalnych dramatów. Niektórzy badacze piszą, że wyprawy Emira na Wschód były wynikiem nie tylko fascynacji, ale również ucieczką od świata, którego nie tylko nie rozumiał, ale także, w którym uchodził za dziwaka¹³⁶. Podobny unik stosuje Maurycy – nieustannie oddala się od rzeczywistości:

Niestety, wszystko we mnie układa się w ciąg obrazów, skojarzeń, dzieli na poszczególne kadry, jednym słowem na poczekaniu przetwarza w coś w rodzaju scenariusza, a nawet scenopisu, i przez to traci moralną ostrość. Z problemu staje się tematem. Z tragedii prawdziwej – fabułą ewentualnej sztuki tragicznej. Sprawy ważne i groźne rozłazą się, rozmywają, obudowując de-

¹³⁴ O *Mieszaninach obyczajowych* Jarosza Bejły piszę w części *Unik w wyodrębnienie*.

¹³⁵ „Z notat i listów Rzewuskiego przytaczanych w obszernych fragmentach przez Siemieńskiego, a także z nielicznych napisanych przez niego utworów poetyckich, wyłania się postać aktora świadomie grającego swoją rolę”. M. Inglot: *Legenda Emira...*, s. 406. „Biografia Rzewuskiego była biografią magnata-patrioty i człowieka określonej formacji kulturowej, który, zgodnie z regułami tej formacji świadomie inscenizował swój los zarówno w planie ideologicznym, jak i literackim”. Ibidem, s. 419.

¹³⁶ Ibidem, s. 404; J.K. Ostrowski: *Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce...*, s. 204.

koracjami, obrastając w słowa, wszystko zatem traci gęstość, a więc i wagę, zamieniając w rzędy scen i obrazów, ujęć i pomysłów. Nic, co by miało realną wartość istotną. Sama fikcja. Pocieszam się, że może kiedyś... Bo na razie jest to coś jakby kolorowa, zwiewna mgła, obłok – byle co i nie ma go, zdmuchnięty. No i w czyichś oczach, w dzisiejszych czasach, mógłbym łatwo być poczytany za cynika, jeśli nie łajdaka. A ja nim nie jestem! Nie jestem! Nie jestem!

W, s. 372

Maurycy przypomina hrabiego z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, podobnie jak ten bohater romantyczny mógłby usłyszeć słowa: „dramat układasz”¹³⁷. Podczas okupacji Francji i nasilającego się antysemityzmu rozterki artysty nabierają charakteru wątpliwości etycznych, stają się pytaniem o ocenę postawy izolacji, uniku, obojętności. Maurycy ma świadomość, że jego niedokończone i niezrealizowane wizje artystyczne to „Ucieczka w mistykę i hermetykę, inaczej: izolację, a zatem czyistość, odejście od brudu życia” (W, s. 357). Problemy scenarzysty przypominają zmagania Farysa. W powieści Kuśniewicza, podobnie jak w kasydzie Mickiewicza, pojawia się pytanie o prawo do indywidualizmu. Scenarzysta jest egotykiem, ale sytuacja, w jakiej się znalazł, sprawia, że taka postawa staje się dwuznaczna etycznie. Świadomość tego wyrażają wątpliwości Maurycego, jego refleksje na temat możliwości pełnego odizolowania od rzeczywistości, do której czuje się wstręt, ale która także przeraża. Potomek Emira zastanawia się, czy zajmowane przez niego stanowisko wobec wojny domowej w Hiszpanii, a potem sytuacji w okupowanej Francji nie jest równoznaczne ze zgodą na zło, z konformizmem. Bohater stawia pytania o konsekwencje takiego uniku – zamknięcia się w sobie, we własnym egotyzmie, niezważania na to, co dzieje się wokół. W przeciwieństwie do bohatera romantycznego syn Taidy de Lioncourt nie potrafi odciąć się od opinii

¹³⁷ Także Wacław Rzewuski jest przyrównywany do bohatera *Nie-Boskiej komedii*: „Ale człowiekiem swojej epoki jest Rzewuski przede wszystkim przez fakt inscenizowania sytuacji, w których odgrywa takie a nie inne role. Jest reżyserem, o którym można powiedzieć słowami Głosu z *Nie-Boskiej*: »Dramat układasz«. Można powiedzieć – Rzewuski sam odśpiewania mistyfikatorski charakter wielu swoich poczynañ”. M. I n g l o t: *Legenda Emira...*, s. 407.

otoczenia, dlatego nieustannie rozważa, w jaki sposób jego postawa zostanie oceniona:

[...] gdy moje decyzje czy też brak ich składają się wyłącznie z samych alibi, a ja wciąż obwieszczam wszem wobec ze szczytu mojej wieży na cztery strony świata niby muezzin moje niezależne i dumne Nie! – to czy będzie mi to kiedyś policzone i prawidłowo odczytane, a następnie i ocenione?

W, s. 432

Losy Maurycego rzucają odmienne światło na legendę romantycznego samotnika, który nie jest już tylko bohaterem barwnej historii z przeszłości, ale człowiekiem tragicznym, walczącym o swoje prawo do indywidualizmu. Jego rozmyślenia stają się pryzmatem, przez który na nowo widać Emira jako osobę błądzącą i poszukującą, taką, jaka została przedstawiona w pierwszych strofach *Dumy o Wacławie Rzewuskim*:

Po morzach wędrował – był kiedyś Farysem,
Pod palmą spoczywał, pod ciemnym cyprysem,
Z modlitwą Araba był w gmachach Khaaba,
Odwiedzał proroka grobowce.
Koń jego arabski był biały bez skazy,
Siedmiokroć na koniu przeleciał step Gazy,
I stał przed kościołem, i korném bił czołem,
Jak czynią w Solimie wędrowce.

Miał drogę gwiazdami znaczoną po stepie,
I życie niósł własne w skrzydlatym oszczepie,
Błądzący po świecie, zaufał w sztylęcie,
Bo sztylet mu dała dziewica¹³⁸.

Maurycy, podobnie jak Farys, poszukuje centrum egzystencji. Błakaniem religijnym Farysa, który „odwiedzał proroka grobowce”, ale także „stał przed kościołem i kornym bił czołem”, odpowiadają wątpliwości

¹³⁸ J. Słowacki: *Duma o Wacławie Rzewuskim*. W: I d e m: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 2: *Poezye. Kordian*. Oprac. J. Ujejski, bibliografię opracował W. Hahn. Wrocław 1952, s. 68.

Maurycego. Wyjątkowo dużo miejsca zajmują w *Witrażu* rozmyślania na temat wiary, poszukiwania metafizyczne. Z jednej strony scenarzysta stwierdza:

Nie wierzę w Boga, nie wiem, czy jest tam ktoś poza nami czy nad nami, poza naszą świadomością, czy tylko naszym kalekim doświadczeniem, więc zwracam się w chwili nagłej egzaltacji do Niewiadomego, który chyba jednak istnieje bodaj z racji naszej wątpliwości [...].

W, s. 80

Ale z drugiej strony, wypełniając ankietę na temat religijności, Maurycy mówi, że jego wiara polega „na przeczuciu istnienia czegoś niewiadomego” (W, s. 97) i równocześnie sam siebie musi przekonywać, że taka odpowiedź nie jest unikami:

Ani wykręt, ani poza, ani unik. Raczej można by mówić o rezygnacji ze zbyt łatwego i wygodnego indyferentyzmu wyznaniowego. Z mieszczańskiego mądrego racjonalizmu.

W, s. 98; podkr. – E.D.

To niewiele w porównaniu z bohaterami romantycznymi jawnie spierającymi się z Bogiem. Maurycy jest bardziej powściągliwy, a może przede wszystkim bardziej zrezygnowany. W gruncie rzeczy czytelnicy raz po raz przekonują się o jego bezsilności. Syn Taidy de Lioncourt jest człowiekiem przegrany¹³⁹, nie stać go na wielkie gesty, ale nie stać go także na zdecydowane odrzucenie metafizyki, wciąż odczuwa pustkę, wydaje mu się, że nie żyje naprawdę. Egotyzm Maurycego jest równoznaczny z samotnością i wątpliwościami intelektualisty pytającego o to, co znajduje się pod powierzchnią rzeczywistości. Indywi-

¹³⁹ J. Jarzębski nazywa Maurycego „żałosnym klerkiem”, który „[...] tak pilnie strzeże swojego nieufnego sceptycyzmu wobec rozlicznych wiar swej epoki, że w końcu nie tylko historia przecieka mu przez palce, ale i żaden z artystycznych zamysłów nie daje się zrealizować. Maurycemu w końcu wszystko, czego tknie, w rękach się rozłazi, a z wielkich pytań tamtego czasu potrafi złożyć jedynie kadry jakichś monumentalnych i nigdy nie zrealizowanych filmów”. J. J a r z ę b s k i: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 238–239.

dualizm bohatera *Witraża* wiąże się z pogłębioną świadomością własnej egzystencji. Maurycy poszukuje niezależności we własnych poczynaniach artystycznych, jednak sztuka okazuje się także formą zniewolenia (przykładem tego w powieści jest obraz miotanego własnymi obsesjami Picassa). Autorki *Romantycznych tematów egzystencji* piszą, że:

Według romantyków niemieckich [...] człowiek stanowił zadanie dla samego siebie. Fryderyk Schlegel sądził, że każda jednostka winna się ukonstytuować jako osoba poszukując centrum swej jaźni. Pracę tę zdolny jest wykonać artysta, niejednokrotnie przy pomocy mediatora, którym może być także drugi człowiek. W tym sensie każdy człowiek powinien być artystą. Jednocześnie owa kreacja ludzkiego porządku wewnętrznego ma powtarzać porządek kosmiczny, w którym Bóg stanowi centrum dla wirujących wokół Niego mgławic duchowych. Z nich każda posiadać musi swe własne centrum peryferyjne wobec ośrodka nadrzędnego¹⁴⁰.

Maurycy, poszukując centrum swej jaźni, przypomina bohaterów, opisanych przez cytowane powyżej badaczki. Nieustanne penetrowanie najbardziej ukrytych zakątków własnej psychiki uwidacznia się zwłaszcza w wizjach artystycznych bohatera *Witraża* – pełnych okrucieństwa, sadyzmu, perwersyjnego erotyzmu. Swego rodzaju mediatorem (pozwalającym poznać samego siebie) jest dla Lioncourta właśnie postać Emira Rzewuskiego. Przywoływana w powieści wersja legendy Emira (która za sprawą Taidy de Lioncourt ulega infantylizacji i spłaszczeniu) jest jednym z elementów błazeńskiego, żałośnie wyglądającego „aktu finalnego mijającej epoki” (W, s. 231)¹⁴¹. Zwłaszcza pierwsza część powieści (*Witraż I*) ukazuje degenerację, schyłkowość, wręcz degrengoladę warstwy, która odgrywała niegdyś znaczącą rolę w historii. Takie

¹⁴⁰ M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyczne tematy egzystencji*. W: *Nasze pojedynki o romantyzm*. Red. D. Siwicka, M. Bieńczyk. Warszawa 1995, s. 20.

¹⁴¹ L. Bugajski pisze, że „Właściwie wszystkie powieści Kuśniewicza mają jednako-
we tło, traktują o tym samym: opisują kultury ginące, relacjonują rozkład świata”.
L. Bugajski: *Człowiek na rozdrożu...*, s. 3.

momenty przełomowe wywołują pytania o tradycję, gdyż – jak pisze Jerzy Szacki:

Tradycja staje się ważnym przedmiotem myśli społecznej dopiero wtedy, gdy zaczyna się dostrzegać rosnące zagrożenie *status quo* przez zmianę społeczną. Tradycjonalizm jako ideologia stanowi reakcję na postępujące „wykorzenienie”, na kryzys istniejących z dawien dawna norm i autorytetów. Liczne idealizacje tradycji i społeczeństw „tradycyjnych” pochodzą *de facto* z okresów, w których ulegają one przyspieszonemu rozkładowi. Można powiedzieć paradoksalnie, że „społeczeństwa tradycyjne nie znają tradycjonalizmu” [...]. W społeczeństwach tych tradycja nie jest problemem. Staje się nim dopiero w toku procesów modernizacji, w warunkach przyspieszonych przemian społecznych, politycznych i ekonomicznych, w warunkach pojawienia się nowych wzorów kultury zagrożenie tradycji czyni ją przedmiotem refleksji i świadomych działań obronnych [...]. Krótko mówiąc, artykulacja problematyki tradycji dochodzi do skutku wówczas, gdy pojawia się coś, co tradycją nie jest, gdy realna staje się perspektywa detradycjonalizacji i powstanie jakiejś zasadniczo nowej kultury, postrzeganej jako lepsza lub gorsza od „odziedziczonych”¹⁴².

W obliczu zmieniającego się świata Maurycy zastanawia się nad tradycją, której w gruncie rzeczy nawet nie potrafi scharakteryzować:

Passées... Inne czasy. Już i o wzruszenie, i o gorączkę z takich „dusznych” przyczyn – coraz trudniej. Wszystko wystygło. Jak lawa. Jak popiół w kominku *empire*.

W, s. 395–396

W przeciwieństwie do swojej matki Maurycy nie tyle kontempluje legendę, ile zadaje jej pytania.

Tradycja staje się dla potomka Emira swego rodzaju obciążeniem: „Zatem cały ten bagaż – na moich barkach, na mnie. W mojej krwi, moich żyłach – chcę czy nie chcę” (W, s. 397). Stosunek Maurycego

¹⁴² J. Szacki: *Tradycja*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku...*, s. 208–209.

do rodzinnej legendy uwidacznia się w jego pozbawionym sentymentu potraktowaniu klejnotów Rozalii. Scenarzysta ocenia wisiołek i kolczyki chłodnym okiem znawcy, konesera. Bez wahania spełnia prośbę Mado i ofiarowuje rodowe klejnoty na rzecz komitetu wspierającego walczącą Hiszpanię. Wątpliwości pojawiają się dopiero później. Maurycy okazuje się nieodrodnym synem swojej matki, gdyż w tym momencie do głosu dochodzi rodowa duma, której trudno pogodzić się z przejściem pamiątek po Rzewuskich w obce ręce.

W przeciwieństwie do Taidy i Maurycego Mado jest w *Witrażu* raczej postacią z dalszego planu. Jej portret został zarysowany zaledwie kilkoma, ale za to bardzo grubymi kreskami. Nie jest to wizerunek tak przejawskawiony jak starej hrabiny, ani tak pogłębiony psychologicznie jak Maurycego. Jednak to właśnie (pozostająca przez większą część powieści w cieniu) nastolatka staje się spadkobierczynią legendy Emira Rzewuskiego.

Pani Taida, obserwując zabawy swojej wnuczki, zauważa, że „wdała się niewątpliwie w Rzewuskich” (W, s. 53), Mado wydaje się jej podobna do żony Emira Rzewuskiego:

Tyle, że tamta, jak świadczą listy, a także portrety i miniatury – była wyjątkowo piękna i zła, zaś nasza mała jest wprawdzie złośnicą, ale niestety brak jej urody prababki.

W, s. 53–54

Porównanie wnuczki do Emirowej nie jest przypadkowe i nie ogranicza się tylko do zewnętrznego podobieństwa. Mado otwarcie sprzeciwia się nie tylko babce, którą nazywa „starym aligatorem”, ale także wypiera się rodzinnej tradycji. Zbuntowana nastolatka uważa się za rewolucjonistkę. Oglądając miniaturę zgilotynowanej prababki, mówi, że sama by ją „podsadziła na szafot” (W, s. 54), a o prezencie – klejnotach po Rzewuskiej wyraża się następująco:

Cały ten majdan, co go dostałam od babci, zdobyli jacyś tam przodkowie nasi spasieni na krzywdzie, pocie chłopskim i krwi ludzkiej, pasożyty i magnaty – więc teraz za nic bym czegoś takiego na siebie nie włożyła, nie nosiła, boby mi było wstyd [...].

W, s. 181

Odrzucenie przez Mado prezentu jest wyrazem młodzieńczego buntu, ale także sprzeciwu wobec tradycji utożsamianej ze zdziwaczą babką. Młodą dziewczynę śmieszą wielkopańskie pozy i dziecinne zachowanie staruszki. W ten sposób odrzuca także spłaszczoną wersję legendy Emira. Historia Wacława Rzewuskiego, przekazywana przez babkę, nie jest interesująca dla wnuczki. Radykalizm tego postępowania ma jednak w sobie sporą dawkę pozerstwa. Mado jest zafascynowana jednym z najbardziej radykalnych bohaterów rewolucji francuskiej – Maratem, ale jednocześnie olbrzymią radość sprawiły jej bilety wizytowe z rodowym herbem, którymi mogła zaimponować koleżankom. Zatem początkowo Mado jest młodą panną, o jeszcze nie do końca wyrobionym charakterze. Także jej gest odrzucenia klejnotów po Rozalii Rzewuskiej raczej wygląda na decyzję spontaniczną. Dziewczyna staje się bohaterką niejako przypadkiem. Poznaje młodego Polaka, razem podejmują działalność konspiracyjną. Pod wpływem ukochanego Mado uczy się polskiego i (jak można jedynie przypuszczać) zmienia swój stosunek do polskich korzeni własnej rodziny. Janek jednak zostaje aresztowany i stracony, Mado tymczasem oczekuje narodzin dziecka. Wydaje się zatem, że historia zatoczyła koło: od tajemniczego zniknięcia Emira w bitwie pod Daszowem do bohaterskiej śmierci młodego Polaka w okupowanej Francji, od opuszczonej Emirowej do samotnie oczekującej rozwiązania Mado. Dziewczyna jest kolejną postacią, w życie której ingeruje historia. Jednak nie jest to prosta kontynuacja. Historia Mado układa się raczej w dość schematyczny romans niż w heroiczną opowieść o wnuczce słynnego Emira, choć życie właśnie tej bohaterki, podobnie jak romantycznego bohatera, zostało naznaczone historią, która przemienia autentyczne biografie w legendy. W zakończeniu powieści Mado, podobnie jak Maurycy, jest postacią zamkniętą w sobie, jednak w przeciwieństwie do stryja dziewczyna nie ma wątpliwości, wydaje się osobą zdecydowaną. Najmłodsza przedstawicielka rodu Lioncourtów zajmuje wobec rozgrywających się wydarzeń ściśle określone stanowisko. Podczas jednej z kłótni ze stryjem zarzuca mu „moralną nijakość” – mówi, że „człowiek słaby staje się igraszką w rękę byle łajdaka” (W, s. 195). To właśnie ona na głos i wprost ocenia postępowanie Maurycego, jest dla niego „głosem sumienia”, mówi o niebezpieczeństwach uników i pozostawiania na zewnątrz wydarzeń.

Sposób ukazywania w powieści Kuśniewicza legendy Emira oraz stosunek do tej historii bohaterów przekonują, że można w niej dostrzec także refleksję na temat różnych wymiarów ludzkiego bytowania. Zbliżenie do spraw polskich, do tradycji (reprezentowanej w powieści przez legendę Wacława Rzewuskiego) dokonuje się bowiem przede wszystkim na płaszczyźnie egzystencjalnej. Legenda Emira nie jest zatem tylko wątkiem pobocznym – „ani wykrętem, ani pozą, ani unikiem”. W znacznej mierze wpływa na szczątkową fabułę, łączy bohaterów, staje się punktem odniesienia, wymaga interpretacji i wywołuje pytania nie tylko o tradycję romantyczną, której jest fragmentem, ale także prowokuje do refleksji natury egzystencjalnej. Taidę do poszukiwania wiadomości na temat rodzinnych korzeni motywują ograniczenia związane z chorobą i ze starością, Maurycy przypomina Emira w swoich ucieczkach od rzeczywistości, natomiast bezpośrednio uwikłanie w wydarzenia historyczne wręcz paradoksalnie zbliża młodą anarchistkę do bezkompromisowych romantyków. Bohaterowie Kuśniewicza swoim życiem i doświadczeniami piszą ciąg dalszy legendy Emira, dokonują swego rodzaju reinterpretacji historii przodka, oświetlając własną egzystencją wybrane jej fragmenty. Spojrzenie na sprawy polskie z perspektywy Francji przełomu lat trzydziestych i czterdziestych oczami członków rodziny Lioncourtów staje się poszukiwaniem pod pokładem romantycznych mitów prawdy o człowieku.

„Unik w wyodrębnienie” – o *Mieszaninach obyczajowych*

W *Witrażu* uniki Maurycego budzą wątpliwości natury etycznej. Dystans wobec rozgrywających się wydarzeń nie jest, w tym przypadku, neutralny. Podczas wojny domowej w Hiszpanii Maurycy otrzymuje listy-apele, by „jako intelektualista i znany pisarz nie pozostawał na uboczu bierny, gdy wszyscy uczciwi ludzie na całym świecie powinni zabrać głos w tej sprawie” (W, s. 165). Scenarzysta próbuje się bronić,

podkreślając że obowiązkiem intelektualisty jest przede wszystkim wierność sobie i poszukiwanie prawdy, ale jednocześnie ma także świadomość, że prędzej czy później będzie musiał się opowiedzieć po któreś ze stron. Sam przyznaje, że jego postawa przypomina gest Piłata – jest „umyciem rąk” (W, s. 347). Sympatie Maurycego są wyraźnie po stronie Republiki, przekazuje nawet na ten cel pieniądze, jednak jedzie do Hiszpanii wraz z kuzynem, który jest zwolennikiem generała Franco. Bohater pragnie zachować „czyste ręce, pełną niezależność” (W, s. 263), uważa, że:

[...] między zgodą na draństwo, współudział bodaj bierny w zbrodni, nawet pokrytą najpiękniejszym uzasadnieniem, a decyzją podjęcia stanowczego protestu – rozciąga się obszar wypełniony mniej lub bardziej rozsądnymi racjami, półracjami i ćwierćracjami – Złoty Środek, Raj Rozsądku, inaczej mówiąc – Wielkie Bagno.

W, s. 198

Mimo świadomości dwuznaczności swojego postępowania Maurycy jednak trwa w postanowieniu nieangażowania się, ma nadzieję:

[...] utrzymam równowagę – chwiejną, bo chwiejną, lecz jednak – zaprzeczając oczywistości faktów, pomijając je, wciąż w twardej (jakże heroicznej – można by sądzić!) decyzji odmowy wzięcia udziału w czymkolwiek.

W, s. 356

W okupowanej Francji uniki scenarzysty budzą pytania o kolaborację, o granice, których przekroczenie sprawia, że dystans staje się zdradą, zgodą na zło i okrucieństwo. W tym momencie nie mają racji bytu wyjaśnienia/usprawiedliwienia, że nie trzeba się angażować w sprawy sąsiadów, gdyż wojna dotyczy ojczyzny, a nawet własnego domu (kraj podzielony na strefę okupowaną i *zone libre*; podzielona rodzina: Mado i jej ukochany działają w ruchu oporu, a kuzyn Lucjan przystaje do faszystów). Ostatnią część książki – *Witraż III* poprzedzają następujące słowa Iwaszkiewicza:

Dlaczego Golem wszedł do mego domu?
Dlaczego mr. Hyde siedzi przy moim biurku?
Dlaczego pogrzeb biesa odbywa się pod moimi oknami?
W, s. 330

Gdy zło „dzieje się” w najbliższym otoczeniu, trudno zachować neutralność. Maurycy ucieka wówczas w świat sztuki. Reakcją bohatera na informacje o antysemityzmie, pogroźkach i zastraszaniu starego, bezbronnego Żyda mieszkającego w jego paryskiej kamienicy są myśli o scenariuszu monodramu, który „miałby za tło tak zwaną Wojnę Żydowską, a za dekorację – rzymski Łuk Tytusa” (W, s. 375). Nie udaje mu się jednak zagłuszyć „uczucia niesmaku” (W, s. 403), świadomości, że jego ucieczki są wyrazem rezygnacji, klęską, bezradnym poszukiwaniem „wewnętrznego azylu” (W, s. 318):

[...] zarzucam w żalobie połę togi na twarz i odchodzę, gdybym nawet miał okryć się śmiesznością i niesławą. Byle zachować bodaj resztki wolności... Bodaj złudzenie honoru... I po co? Po co? Nie wiem.

W, s. 404

Wobec podobnych dylematów staje bohater *Mieszanin obyczajowych*, ale dotyczą one także autora powieści. Właśnie ta książka, moim zdaniem, sprawia największe problemy interpretacyjne. *Mieszaniny obyczajowe* są utworem pod wieloma względami kontrowersyjnym, prowokacyjnym i właśnie w odniesieniu do tej powieści szczególnie słuszne wydaje się przekonanie o „sporności” twórczości Kuśniewicza. Poczucie czytelniczego „dyskomfortu” wynika w znacznej mierze z przywołania w *Mieszaninach obyczajowych* stanu wojennego, który w momencie publikacji powieści w roku 1985 był ukazany jeszcze „na gorąco”, bez dystansu (w recenzjach pisano o „aktualności” i „polskości” tej powieści¹⁴³), a także obecnie, po tylu latach wciąż budzi emocje i gorące spory. Maurycy wobec wydarzeń

¹⁴³ B. Klukowski: *Legenda polskiego orientu*. „Nowe Książki” 1986, nr 5, s. 16; W. Pawłowski: *A pośrodku trochę pusto*. „Literatura” 1986, nr 10, s. 52. Zob. także: T. Błażejowski: *Gawęda szlachecka dzisiaj*. „Życie Literackie” 1986, nr 14, s. 10; T. Sołtan: *Lekcja minionego czasu*. „Kierunki” 1986, nr 7, s. 10.

historycznych ucieka w sztukę i mistykę, Kazio (bohater *Mieszanin obyczajowych*) natomiast szuka schronienia w przeszłości, we wspomnieniach:

[...] skokiem czy odskokiem jak na skrzydłach – w Unik – w wyodrębnienie – daleko, daleko – hen! – w dawne i własne, nigdy przez nikogo nie odebrane, bo nie do odebrania, jako że niematerialne.

Mo, s. 46

W powieści wydarzenia stanu wojennego są jedynie w sposób bardzo oględny przywoływane, natomiast na pierwszym planie znajdziemy barwny obraz Galicji z początku wieku, opisy życia w kresowych domach – tytułowe „mieszaniny obyczajowe”¹⁴⁴. W związku z tym można w kontrowersyjnej książce widzieć pisarski unik, Kuśniewicz w gruncie rzeczy ucieka od rzeczywistości, od „tu i teraz” w przeszłość, gawędę, anegdoty. Podjęcie tematyki współczesnej, zaangażowanie w powieści, paradoksalnie wręcz, łączy się z postawą eskapizmu. Wyraźnie manifestowana w utworze ucieczka od zdominowanej przez politykę rzeczywistości w świat dawnej Galicji jest efektem poczucia rozczarowania i bezsilności. „Unik w wyodrębnienie” w takiej sytuacji kojarzy się z socparnasizmem. Opisujący to zjawisko Michał Głowiński zwraca uwagę, że narażone na nie były szczególne utwory: „o czasach Franciszka Józefa i *belle époque*; poetyckie wspomnienia z dzieciństwa, groteski stanowiące dwudziestą wodę po Gombrowiczowskim kisielu”¹⁴⁵. Jednak *Mieszaninom obyczajowym* nie do końca można postawić zarzut pełnej izolacji od problematyki społecznej i aktualnej, gdyż przenika ona nawet sfery związane z ucieczką od rzeczywistości, leży u podstaw „uniku w wyodrębnienie”. Nasycenie powieści refleksjami na temat polityki i moralności, intelektualna postawa bohatera i narratora są nie tyle „zgoda literatury na nieistotność”¹⁴⁶, ile znacznie bardziej pytaniem o konsekwencje i oceny różnych postaw, wyrazem bezradności i bezsilności.

¹⁴⁴ Piszę o tym szerzej w części zatytułowanej *Galiczyjska wspólnota*.

¹⁴⁵ M. Głowiński: *Socparnasizm*. W: I d e m: *Rytuał i demagogia. Trzyznacie szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992, s. 159.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 160.

„Unik w wyodrębnienie” (czyli ucieczka we wspomnienia) sprawił, że Edward Balcerzan zaliczył *Mieszaniny obyczajowe* do „orientacji autobiograficznej”, dla której wartością konstytutywną jest:

[...] prawda losów jednostkowych – wplecionych tak czy inaczej w losy zbiorowości. Atrofie dogmatów ideologicznych, ich szybkie przekształcanie się we własne przeciwieństwo – wszystko to sprawia, iż prawda rzeczywistości przeżytej przez daną, konkretną jednostkę wydaje się prawdą najpewniejszą, najmniej uległą manipulacjom¹⁴⁷.

Właśnie poszukiwanie „prawdy losów jednostkowych” sprawia, że w *Mieszaninach obyczajowych* przeważa prywatność, indywidualność, z tej perspektywy są widziane doświadczenia historyczne. Bohater powieści – z jednej strony – chciałby się „ukryć przed wyrokiem historii” (Mo, s. 160), choć z drugiej strony – nie ma złudzeń, że taka ucieczka może się udać.

„Unik w wyodrębnienie” widziany w *Mieszaninach obyczajowych* jest także rodzajem pisarskiego mitu. Gdy ukazała się ta książka Kuśniewicza, w drugim obiegu dominowała literatura przywołująca romantyczny sztafaż, popularne były utwory – parafrazy polskiej tradycji walki i klęski, wykorzystujące środki ekspresji wypracowane przez narodową wspólnotę w momentach i okresach szczególnie nacechowanych heroizmem i martyrologią¹⁴⁸. O stanie wojennym pisano w sposób wzniosły i patetyczny, ale równocześnie bardzo często schematyczny i konwencjonalny¹⁴⁹. Natomiast w obiegu oficjalnym pojawiały się pamflety, paszkwile dążące do zniesławienia przeciwników politycznych. Próbę wyjścia z pułapki schematów można dostrzec w utworach

¹⁴⁷ E. Balcerzan: *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*. W: I d e m: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 30.

¹⁴⁸ M. Janion: *Zmierzch paradygmatu*. W: E a d e m: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”. Warszawa 1996, s. 11–12.

¹⁴⁹ „Część tych utworów czytanych dziś, a więc poza macierzystym kontekstem historycznym, budzi zdumienie »szczególny rodzaj tyrteizmu, przywoływanie dawno zużytych postromantycznych klisz, nadużywanie syndromu powstańczego«, »egzaltacja, patos, narodowa tromadracja« i »szloch« [...]” P. Cz a p l i ń s k i: *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 38.

umieszczających stereotypy w obrębie świata przedstawionego, wyraźnie oddzielających stanowisko autora od poglądów narratora bądź bohaterów (np. J.M. Rymkiewicza *Rozmowy polskie latem 1983 roku*) lub w tekstach parabolicznych (np. G. Herlinga-Grudzińskiego *Dżuma w Neapolu*)¹⁵⁰. W takiej sytuacji demitologizujące *Mieszaniny obyczajowe* mogły być na rękę władzy, gdyż ukazywały bardziej emocjonalne niż racjonalne racje oporu, przedstawiały opozycję skłóconą i stawiały pytanie o cenę i sens poświęcenia. Myślę, że mamy w tym przypadku do czynienia z niezwykle skomplikowaną strategią pisarską. Powieść ukazała się w obiegu oficjalnym, jednak zbliża się w pewnym stopniu do literatury „zakazanej”. Andrzej Kuśniewicz tuż przed ukazaniem się *Mieszanin obyczajowych* mówił w jednym z wywiadów o kłopotach z cenzurą, które sprawiły, że książka czekała na druk ponad dwa lata i ukazała się ze śladami ingerencji cenzora¹⁵¹. Pierwsi czytelnicy zatem poszukiwali w utworze aluzji do rzeczywistości politycznej, dostrzegali mechanizmy „języka ezopowego”. W powieści, poczynawszy od pierwszych stron, prowadzona jest przewrotna gra z cenzorem i czytelnikiem. To co zakazane staje się tematem, o którym mówi się wprost. Przykład ocenzonego nekrologu w „Tygodniku Powszechnym” ukazuje absurdy rzeczywistości stanu wojennego, wywołuje refleksje na temat zniekształcanej historii. Narrator nieustannie balansuje na granicy tego, co cenzuralne i co może zostać „zdjęte”, przypomina pomijane fragmenty historii (wojna polsko-bolszewicka 1920 roku, 17 września 1939, Katyń), skazane przez propagandę na zapomnienie osoby (Piłsudski, książd Skorupka) i miejsca (polskie dwory, miasta i miasteczka w dawnej Galicji Wschodniej), ironicznie wyraża się o przedstawicielach władzy historycznie wręcz kontrolujących niemal wszystkie sfery życia. Równocześnie w powieści można dostrzec także grę z czytelnikiem nastawionym na doszukiwanie się w każdym zdaniu aluzji do rzeczywistości politycznej.

Książka Kuśniewicza przeciwstawia się ograniczeniom myśli, zarówno tym instytucjonalnym, jak i wewnętrznym wynikającym z uległości

¹⁵⁰ P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 136.

¹⁵¹ Z *amatorstwa*. Z Andrzejem Kuśniewiczem rozmawia Teresa Krzemiń. „Polityka” 1985, nr 22, s. 7.

wobec schematów czy tradycji. W *Mieszaninach obyczajowych* stan wojenny i związane z nim wydarzenia zostały ukazane z dużym dystansem. Bohater jest przedwojennym dyplomatą, cechuje go zatem szczególna wrażliwość na doświadczenia historyczne. Z jednej strony jego sprzeciw wywołuje nachalna propaganda i polityczne manipulacje, z drugiej – buntuje się przeciwko tradycji, narzucającej postawę heroiczną, nie zgadza się na alternatywę: albo ugodowość, kolaboracja; albo walka „na śmierć i życie”, twierdzi, że racje „rozszczepiają się i przeciwstawiają w zależności, z jakiej perspektywy je badać i w jakiej temperaturze osądzać” (Mo, s. 127), konsekwencją uproszczonego myślenia (bohaterowie – zdrajcy) są podziały (Mo, s. 13) oraz bezbronność jednostki wobec polityki i historii (Mo, s. 45–46). W powieści zostały przypomniane „nocne rodaków rozmowy”, których przedmiotem jest ocena postaw i możliwości (Mo, s. 31). Uczestnikami sporów, z jednej strony, są romantyczni zapaleńcy, przekonani o konieczności największych poświęceń, a z drugiej – przeciwnicy walki zbrojnej, szukający innych dróg i rozwiązań. W utworze rozpatrywana jest głównie tradycja ugodowa, obejmująca różne postawy (różnie oceniane): od „realizmu” i „rozsądku” politycznego („era konstytucyjna Austro-Węgier”, „Gołuchowszczyzna”, Potocki, Badeni) po zdradę (Targowica):

Pomyślał Kazio: jak na szalach historii zważone będą czyny i zamiary? Czy mamy na zawsze już pozostawać w zawieszeniu pomiędzy pozorami rozsądku a pograniczem zdrady?

Mo, s. 24

W powieści w gronie postaci niejednoznacznie ocenianych przez historię znalazł się margrabia Wielopolski. W *Mieszaninach obyczajowych* wielokrotnie wspominany jest tekst Ksawerego Pruszyńskiego poświęcony Wielopolskiemu, ukazujący jego klęski i samotność, przypominający pomyłki i złudzenia człowieka, „który był z wykształcenia takim Europejczykiem, jak mało kto w Polsce”¹⁵². Inną postacią rozdartą pomiędzy „porozami rozsądku a pograniczem zdrady”

¹⁵² K. Pruszyński: *Margrabia Wielopolski*. W: *Idem: Wspomnienia, reportaże, artykuły*. T. 1. Warszawa 2000, s. 447–496.

jest patron utworu Kuśniewicza – Jarosz Bejła, czyli Henryk Rzewuski założyciel koterii petersburskiej (należeli do niej m.in. Michał Grabowski i Józef Ignacy Kraszewski). Koteria dążyła do wypracowania modelu literatury konserwatywno-katolickiej, przeciwnej tendencjom demokratycznym, rewolucyjnym i niepodległościowym, a jej członkowie nie cofali się przed wiernopoddańczymi deklaracjami, a nawet przed współpracą z zaborcą (w roku 1850 Rzewuski zajął wysokie stanowisko przy namiestniku Królestwa Polskiego Iwanie Paskiewiczzu)¹⁵³. Niechęć do autora powszechnie cenionych *Pamiętek Soplicy* wzrosła po opublikowaniu przez niego pod pseudonimem dwóch tomów *Mieszanin obyczajowych*¹⁵⁴. Znany gawędziarz opowiedział się w tej książce za ortodoksją religijną, tradycjonalizmem szlacheckim, a przyszłość polskiej kultury widział w ramach kultury rosyjskiej. Stanowisko takie sprawiło, że Rzewuski zyskał sobie opinię nie tylko konserwatysty, ale także „narodowego zaprzańca”¹⁵⁵, w pamięci potomnych utrwalił się odpychający obraz polityka głoszącego poglądy antypatriotyczne i służalcze wobec wschodniego zaborcy. Krytycy i badacze piszą o niejednoznacznych motywach związku utworu współczesnego ze zbiorem „ukraińskiego magnata”, widzą w nim przewrotną polemikę¹⁵⁶, bądź wręcz odmawiają temu nawiązaniu większe-

¹⁵³ Zob. M. Inglot: *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841–1843*. Wrocław 1961.

¹⁵⁴ J. Bejła: *Mieszaniny obyczajowe*. T. 1–2. Wilno 1841 i 1843. Zob. także m.in.: P. Chmielowski: *Historia literatury polskiej*. Z przedmową B. Chlebowskiego. T. 5. Warszawa 1900, s. 208; A. Bar: *O apostazji politycznej Henryka Rzewuskiego*. Warszawa 1922; Z. Szwejkowski: *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*. Warszawa 1922; W. Szymanowski, A. Niewiarowski: *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*. Zebrał i opracował J.W. Gomułcki. Warszawa 1964, s. 474–475, 585–586. Dużo uwagi poświęca *Mieszaninom obyczajowym* M. Inglot: *Poglądy literackie koterii petersburskiej*...

¹⁵⁵ A. Witkowska, R. Przybylski: *Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 579.

¹⁵⁶ T. Błazejewski pisze, że *Mieszaniny obyczajowe* Kuśniewicza uznać należy za swoistą i przewrotną polemikę z poglądami Henryka Rzewuskiego. Pisarz współczesny podjął zagadnienia, o których jego poprzednik pisał w sposób wsteczny i serwilistyczny: „Jego książka jest w swej istocie gawędą szlachecką w znacznej mierze idealizującą przeszłość, pokazującą codzienność dworskiego życia z pozycji uczestnika. Przy całym wszelako umitowaniu przeszłości i szacunku dla nieboszczki c.k. Austrii dostrzegamy w *Mieszaninach obyczajowych* parodystyczną stylizację. Swobodna

go znaczenia, nazywając je jedynie sposobem na przywołanie przeszłości, ożywieniem gatunku literackiego, „chwytym zgrabnym, rodzajem ukłonu, [...] niczym więcej”¹⁵⁷. Stefan Chwin natomiast pisze o bluźnierczym, nietaktownym charakterze tego nawiązania:

Jeszcze ostrzej sprawę „patriotycznej kolaboracji” postawił Andrzej Kuśniewicz, którego opinie, wyglądające tyleż na konserwatywny persyflaż, co na polityczno-obyczajową prowokację, zabrzmiały w duchowej aurze lat osiemdziesiątych bluźnierczym dysonansem. *Mieszaniny obyczajowe*, powieść z 1985 roku, otwarcie nawiązująca tytułem do jednej z najbardziej lojalistycznych książek polskich XIX wieku – *Mieszanin obyczajowych* Henryka Rzewuskiego, koryfeusza prorosyjskiej „koterii petersburskiej”, przeciwstawiała patriotycznej gorączce młodych Polaków z „Solidarności” dość cyniczną mądrość starca, któremu bliższe niż płomienny patriotyzm powstańczy były tradycje arystokratycznego dystansu wobec historii i austrowęgierskiego lojalizmu. Polskim czytelnikom z czasów wielkich demonstracji w Nowej Hucie Kuśniewicz przypominał Agenora Gołuchowskiego – Polaka z Galicji, który zrobił świetną karierę na szczytach administracji zaborczej, równocześnie przystępując się sprawie narodowej. Więcej nawet: w *Mieszaninach obyczajowych* pojawiła się opowieść o Polaku, który podczas hitlerowskiej okupacji Belgii nawiązał bliskie stosunki z oficerami SS, uchodząc w oczach Belgii za sprzedawczyka i kolaboranta, w rzeczywistości zaś jako angielski agent oddawał nieocenione przysługi aliantom. Owo przypomnienie „Wallenroda” salonów hitlerowskich, uczestnika uczt wydawanych w Brukseli przez nazistowski *high life*, było sporym nietaktem w epoce patriotycznej biżuterii i mszy za Ojczyznę¹⁵⁸.

i beładna relacja, pełna przypadkowych epizodów i dygresji, bardzo jej sprzyja”. T. B ł a ż e j e w s k i: *Gawęda szlachecka dzisiaj...*, s. 10. Także T. Sołtan podkreśla, że fascynacja Kuśniewicza czasem minionym w tym utworze rozpatrywana jest w konwencji i atmosferze „tradycyjnej, prawie że staropolskiej gawędy” T. S o ł t a n: *Lekcja minionego czasu...*, s. 10.

¹⁵⁷ W. P a w ł o w s k i: *A pośrodku trochę pusto...*, s. 52.

¹⁵⁸ S. C h w i n: *Literatura i zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Matej Apokalipsy”*. Kraków 1993, s. 350–351.

Tak różne opinie przekonują, że obwołanie Jarosza Bejły patronem tej książki Kuśniewicza nie tylko oburza, rodzi wiele wątpliwości, pytań, ale jest przede wszystkim wyzwaniem. Zmusza do refleksji na temat historii, ale także współczesności (postawy bohatera wobec przedstawionych wydarzeń) problemu zdrady, kolaboracji, dystansu, outsiderstwa. Lektura powieści, jak i wypowiedzi pisarza (Mhl, s. 7; Pp, s. 61–62) przekonują, że nawiązanie do *Mieszanin obyczajowych* Henryka Rzewuskiego prowokuje do medytacji nad historią, jej mechanizmami.

Opisywany w *Mieszaninach obyczajowych* „odskok w mroki dziejów” (Mo, s. 47) okazuje się nieskuteczną obroną „ja” przed żywiołem historii. Kazio, odchodząc „sobie a muzom”, „dla osobistej, prywatnej higieny uczuć” (Mo, s. 48), jednak wciąż słyszy głosy: „[...] w przyjacielskiej, szczerej atmosferze”, „bratnia pomoc” (Mo, s. 48). „Unik w wyodrębnienie” (Mo, s. 46) staje się perspektywą, z której oglądane i analizowane jest „tu i teraz”.

„Najlepiej w pestkę” – o *W drodze do Koryntu*

Cała wiedza medyczna i wiara w lepszą przyszłość ludzkości nie wypełnią tej ogromnej pustki. Potrzeby bycia, **tkwienia w jej jądrze, w samym środku, jak pestka w owocu brzoskwini.**

W, s. 42; podkr. – E.D.

Przywołane stwierdzenie, zaczerpnięte z *Witraża*, można by przypisać właściwie wszystkim bohaterom utworów Kuśniewicza. W większości są to postacie, które pragną dotrzeć do centrum egzystencji, poszukują „pestki” w: metafizyce i sztuce (Maurycy z *Witraża*, Emil R. z *Króla Obojga Sycylii*), balansowaniu na granicy życia i śmierci (porucznik Kiekeritz z *Lekcji martwego języka*, bohater *Stanu nieważkości*) bądź we własnej przeszłości i wspomnieniach (Kazio z *Mieszanin obyczajowych*). Jeszcze dalej proces ucieczki od rzeczywistości i zamykania się we własnym świecie został posunięty we wczesniej powieści Kuśniewicza zatytułowanej *W drodze do Koryntu*.

W wypowiedziach na temat tego utworu badacze i krytycy zazwyczaj zwracają uwagę na pełną pikanterii erotykę często nawet balansującą na granicy dobrego smaku. Fabuła powieści (nazwanej przez Jana Błońskiego „sagą erotycznej wyobraźni”¹⁵⁹) motywowana jest kolejnymi inicjacyjnymi doświadczeniami bohaterów, jej warstwa symboliczna natomiast odsyła wprost do freudyzmu i do wypracowanego przez psychoanalizę języka opisu seksualnych doznań, kompleksów i dewiacji. Penetracja ukrytych pokładów psychiki ludzkiej, wydobywanie na wierzch drzemiących tam instynktów i popędów sprawia, że powieść staje się właściwie studium lęków i obsesji. W utworze widziano także „podzwonne” dla pewnej formacji społeczno-kulturowej, portret reprezentantów dawnego świata kresowych, ziemiańskich wartości, którzy „wysadzeni z siodła” nie potrafią odnaleźć się w nowej rzeczywistości¹⁶⁰. Moim zdaniem, szczególnie ciekawa jest zamieszczona w tej powieści diagnoza współczesnej kultury, w której dominującą rolę odgrywają dwie tendencje: dążenie do upowszechnienia, upublicznienia spraw nawet najbardziej intymnych z jednej strony, a z drugiej – separacja, zamykanie się w obrębzie tego, co prywatne.

Powieść składa się z dziesięciu części opatrzonych osobnymi tytułami. Kolejne rozdziały ukazują ruch w przestrzeni (od okolicy Trójkąta Łąk przez galicyjskie miasteczko, Wiedeń, tajemniczy zamek w górach po francuską Riwierę, która staje się współczesnym Koryntem) i w czasie (od początku XX wieku do lat sześćdziesiątych tego stulecia), ale także zmiany świadomości bohatera (dojrzewanie) oraz

¹⁵⁹ J. Błoński: *Z Galicji do Koryntu*. „Życie Literackie” 1967, nr 36, s. 3. Na erotykę nie tylko w tej powieści, ale także w innych utworach Kuśniewicza zwraca uwagę J. Jarzębski: „[...] erotyczne awantury nie pojawiają się u Kuśniewicza nigdy bez głębszych uzasadnień, można powiedzieć, że odbijają się w nich pewne procesy historyczno-kulturowe i każda dewiacja jawi się jako refleks sytuacji konfliktowej w większej, społecznej skali”. J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 263. E. Wiegandt uważa natomiast, że erotyka w utworach Kuśniewicza: „[...] staje się planem wyrażania dla treści całokształtu mitu prywatnego, który opowiada i, zgodnie ze swą naturą, a także psychoanalityczną terapią, opowiadając ma przezwyciężać sytuacje konfliktowe, czy inaczej kompleksy, wykorzenionej i przegranej historycznie formacji.” E. Wiegandt: *Austria felix...*, s. 90–91.

¹⁶⁰ M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 18.

przemiany w sztuce (które można ująć w syntetycznym skrócie: od operetki do kina, od sztuki jarmarcznej po współczesną kulturę masową).

Fabula utworu Kuśniewicza skoncentrowana została wokół procesu dojrzewania Adolfa Gustawa nazywanego Dolkiem. Zdobywanie kolejnych życiowych doświadczeń związane jest z podróżą do tytułowego miasta, która ma zarówno wymiar realny, jak i przede wszystkim symboliczny – odbywa się w marzeniach i fantazji. Nieodłącznym towarzyszem narratora jest Jewhen – syn unickiego parocha. Pierwsze fragmenty powieści ukazują stopniowe uświadamianie spraw płci. Początkowo wiąże się ono z nieokreślonymi doznaniem, zapachem czegoś „bardzo cielesnego i drażniącego”, z domysłami (WddK, s. 9). Z czasem atmosfera wokół bohaterów staje się gęsta od erotyki. Ten etap zamyka pocałunek Dolka z siostrą Jewhena – Ołeną. Niezdarność chłopca, kpiny dziewczyny oraz wywołana pocałunkiem kłótnia sprawiają, że to doświadczenie kończy chłopięcą solidarność, uświadamia różnice. Inicjacja w tej części oznacza początek świadomości własnej odrębności. Natomiast następne fragmenty przedstawiają kolejne doświadczenie inicjacyjne, tym razem wypływające z dostrzeżenia związków łączących bohatera z „innymi”. Odkryciem w tej części jest poczucie przynależności do wspólnoty. Bohater uświadamia sobie, że jego odczucia nie są czymś wyjątkowym. W tym momencie erotyka nie kojarzy się z intymnością, lecz raczej z obłudą, hipokryzją i zakłamaniem (WddK, s. 39). Dolek odkrywa, że powszechne jest ukrywanie pragnień pod płaszczem fałszywego wstydu:

Byłem członkiem powszechności, otoczonym przez aluzjonistów, z tym tylko, że oni [...] oburzali się, gdy ktoś ośmielił się nazwać rzecz po imieniu. Wzywali cenzora i prokuratora, mówiąc o obrazie moralności publicznej, zatykali uszy, by nie usłyszeć na głos tego, o czym stale myśleli.

WddK, s. 40

Bohater, chcąc nie chcąc, ulega „powszechnej zмовie aluzjonistów” – tworzy własną mitologię. Kluczową rolę odgrywa w niej panna Olla oraz dziarski huzar, znani z reklamy środków antykoncepcyjnych (WddK, s. 39). Znamienna jest także postawa, jaką przyjmują przyjaciele-

le. Chłopcy utożsamiają się z operetkowym huzarem, jednak uwodzą i usidlają „z dystansu”, są niezdolni do nawiązania intymnych więzi. Ich erotyzm do końca pozostaje w sferze fantazji, która „gwarantuje” – jak im się wydaje – bezpieczną pozycję. Bohaterowie, bojąc się zaangażowania, wybierają rolę cynicznych podglądaczy – na rzeczywistość patrzą jakby „przez szybę akwarium” (WddK, s. 37). Taka postawa ujawnia się w stosunku do Gerdy – córki stelmacha z rodzinnych okolic. Młoda Niemka fascynuje chłopców, staje się ucieleśnieniem swojskości i erotycznych obsesji, rozczula i wzbudza napięcie. Niepokój, obawę przed intymnością i utratą emocjonalnego bezpieczeństwa bohaterowie próbują zagłuszyć przez uczynienie z tego, co bliskie, towaru, upowszechnienie, wystawienie na sprzedaż, sprowadzenie drugiego do „mianownika wspólnoty i dostępności” (WddK, s. 69):

Patrzę na wystawę i wiem, że stać mnie na kupno. Nie muszę kupować, by zaznać rozkoszy możliwości. Przez samo założenie – wskutek cech powszechności i dostępności towaru – nabywający jest wybrańcem i pomazańcem. Chciałem poczuć się w skórze potencjalnego nabywcy. Przychodziło mi na myśl jeszcze jedno: upowszechnienie obiektu uświęca go w jakimś stopniu poprzez wyróżnienie wyrokiem większości, staje się on przedmiotem pożądanym przez masy jak gwiazda filmowa, zyskuje jednocześnie anonimowość, stając się symbolem.

WddK, s. 70

Bierność Gerdy prowokuje bohaterów do eksperymentowania – jak daleko można się posunąć w upowszechnianiu. Najpierw popychają dziewczynę w ramiona starego hotelarza, potem przyczyniają się do jej występów w roli striptizerki w nocnym klubie. Gdy dziewczyna wymyka się spod „opieki” Dolka i Jewhena, bohaterowie rozpoczynają poszukiwania. W Weronie odnajdują Gerdę w postaci Soni Ricci – początkującej gwiazdy filmowej. Podporządkowane szczegółowemu „rozkładowi godzin” życie kobiety pozbawione zostało zupełnie prywatności. Na oczach bohaterów gwiazda filmowa jest mierzona, ważona jak przedmiot, tresowana i hodowana jak zwierzę, dopasowywana do obowiązujących kanonów. W kreowaniu postaci Soni Ricci trudno nie dostrzec aluzji do powszechnie znanych karier słynnych aktorek wieku

XX – przede wszystkim jest ona porównywana do Rity Hayworth, ale przypomina także Marlenę Dietrich i Marylin Monroe. Bohaterka *W drodze do Koryntu* jest „dopasowywana” do obowiązujących kano-nów (nienaturalnie cienkie brwi, tlenione włosy, odpowiednie wymiary poszczególnych części ciała i szczupła sylwetka) po to, by stać się symbolem seksu – wystawionym na sprzedaż produktem fabryki snów. Jednak, paradoksalnie wręcz, właśnie wówczas okazuje się, że sprowadzona do roli przedmiotu kobieta jest obca i niedostępna. Dolek traci złudzenia, eksperyment z Gerdą ostatecznie uświadamia klęskę bohatera. Milcząca postać dziewczyny wywołuje pytania natury aksjologicznej, jest swego rodzaju prowokacją¹⁶¹. Groteskowo przedstawione dzieje uprzedmiotowienia Gerdy, która staje się towarem, ale równocześnie (jako gwiazda filmowa) okazuje się zupełnie nieosiągalna, uderzają w utrwalony w kulturze model miłości idealnej i szacunek dla kobiety, ale także w przekonanie o wartości i wyjątkowości jednostki. Gerda nie jest heroiną z romansów, lecz bierną marionetką, Werona nie przypomina już miasta szekspirowskich kochanków, lecz staje się sceną dla westernu, miejscem rozkładu i upału. Patos i wzniosłość zostały wyparte przez to, co banalne i powierzchowne (WddK, s. 236). Współczesna Julietta została zamordowana w tajemniczych okolicznościach, a jej śmierć obrazuje – jak informuje notka prasowa znaleziona przez Adolfa Gustawa – „skandaliczne stosunki panujące w środowisku rzymskiego półświatka uprawiającego orgie w stylu *dolce vita*” (WddK, s. 267). Wraz z upublicznieniem obiektu marzeń i wystawieniem „wszystkiego na sprzedaż” bohaterowie ponoszą klęskę, nie potrafią się odnaleźć w nowej sytuacji.

W opozycji do procesu upublicznienia w *W drodze do Koryntu* ukazany został unik we własny świat, który w syntetyczny sposób oddaje sformułowanie z wiersza Kuśniewicza zatytułowanego *Mały traktat filozoficzny* – „najlepiej w pestkę”:

¹⁶¹ „Gerda jawi się w oczach narratora przedmiotem nigdy niezaspokojonego pragnienia, pozostając natchnieniem jego idealnych uczuć. Rejestruje kolejami swego losu upadek tradycyjnego Kodeksu. Dookreśla poza tym niestabilny światopogląd narratora i jego towarzyszy przez ukazanie ich stosunku do sprawy, która była niegdyś miernikiem moralnych ocen.” B. K a z i m i e r c z y k: *Wskreszanie umarłych królestw...*, s. 95.

Gdy toczy się wielki walec –
najlepiej w pestkę

Chodzi o rozsądne mnożenie siebie
od środka
podnoszenie przyjemności X do kwadratu
we własnym wnętrzu

Zaściankowość form nie szkodzi –
sprzyja pestce

A więc – lizanie ścian
(nie wiecie jak słodkie
jest wewnątrz własnego kokona:

w miodzie szczątków bohaterstwa
zachceń dzieciństwa
które można doprowadzić nieosiągalne
do spełnienia
w sobie samym od wewnątrz)

Walec nie zgniecie
Żelazna brona co grunt zdziera
złamię zęby na pestce

Nie otworzy dośrodkowości kokona
Mały traktat filozoficzny, Do, s. 97–98

W wierszu można dostrzec elementy dydaktyczne i retoryczne charakterystyczne dla wykładów; *Mały traktat filozoficzny* rozpoczyna zdanie o charakterze hipotezy, a w zakończeniu wstępna teza została nie tylko potwierdzona w rozbudowanej metaforze, ale także podkreślona dobitnym, pewnym stwierdzeniem, że „walec nie zgniecie”, a żelazna brona „złamię zęby na pestce”. Zatem już we wstępie uwaga została skierowana na pestkę i ruch do wewnątrz. Opozycja walec – pestka w następnych częściach wiersza znajduje kontynuację w przeciwstawieniu: wewnątrz – zewnątrz, ruch od środka („Chodzi o rozsądne mnożenie siebie od środka”) został przeciwstawiony sile dośrodkowej („Nie otworzy dośrodkowości kokona”). Początek i koniec wiersza stanowią więc wyraźną klamrę, którą wypełniają dodatkowe wyjaśnienia, że chodzi o „mnożenie siebie od środka” i „podnoszenie przyjemności X

do kwadratu we własnym wnętrzu”. Użycie języka matematycznego przywodzi na myśl poszukiwania filozoficzne, np. wysiłki Spinozy, który przejął od Kartezjusza koncepcję racjonalności poznania i podobnie jak autor *Rozprawy o metodzie* postanowił zbudować filozofię *more geometrico* („na sposób geometrii”), matematycznie, tak by z przyjętych ogólnych przesłanek można było wyprowadzić niepodważalne wnioski. Hans-Georg Gadamer twierdzi, że język matematyki jest jednym z elementów „językowego instrumentarium, za pomocą którego wyraża się w języku to, co chce się powiedzieć. Innymi słowy oznacza to, że naukowe mówienie jest zawsze zapośredniczaniem języka specjalistycznego”¹⁶². W wierszu językiem matematyki mówi się o jednym z najważniejszych zagadnień filozofii, o którym Tadeusz Gądacz pisze:

Pytanie o to: „kim lub czym jest człowiek?”, jest tak stare, jak sama filozofia. Wezwanie: „poznaj samego siebie”, spopularyzowane przez Sokratesa, stało się jedną z najważniejszych kwestii filozoficznych. Obiektywną tego przyczyną jest fakt, że pytanie o istotę człowieka [...] skupia w sobie wszystkie inne ważne problemy filozoficzne¹⁶³.

Podobne pytanie odnaleźć można nie tylko w tym wierszu, ale także w pozostałych utworach Kuśniewicza, szczególnie dramatycznie brzmi ono w odniesieniu do świata przedstawionego w utworze *W drodze do Koryntu*, w którym wszystko zostało wystawione na sprzedaż. Uwaga skierowana tu została na wnętrze jednostki – jej „pestkę”, która w świecie konsumpcji wydaje się szczególnie zagrożona, ale przez bohaterów jest postrzegana jako możliwość ucieczki i ocalenia. W *Małym traktacie filozoficznym* została podkreślona paradoksalna wielkość pestki, która nie tylko może oprzeć się zgarniającemu wszystko walcowi – jest schronieniem, ale także stanowi źródło siły. Przy czym zgodnie z zasadami retoryki w wierszu pojawia się nie tylko przekonanie o zna-

¹⁶² H.-G. G a d a m e r: *Język i rozumienie*. W: I d e m: *Język i rozumienie*. Wybór, przeł. i posłowie P. D e h n e l, B. S i e r o c k a. Warszawa 2003, s. 15.

¹⁶³ T. G a d a c z: *Poznawać czy rozumieć? Hermeneutyczne podstawy filozofii człowieka*. W: *Hermeneutyka a psychologia*. Red. A. G a ł d o w a. Kraków 1997, s. 11.

czeniu pestki, ale także zastrzeżenia i odparcie potencjalnych argumentów przeciwników. Ironiczne sformułowanie „zaściankowość form”, nacechowane raczej pejoratywnie i sugerujące ograniczenia zostało złagodzone, wręcz zbagatelizowane prostym stwierdzeniem „nie szkodzi – sprzyja pestce”. Słabość umacnia pestkę. Kolejne wersy wyjaśniają, o jakim zamknięciu mowa w *Małym traktacie filozoficznym* – przez zapis graficzny (wcięcie akapitowe) zostały wyróżnione wersy, które sprawiają wrażenie dopowiedzenia (uwaga ujęta w nawias). Fragment o „lizaniu ścian własnego kokona” przypomina anegdoty opowiadane przez wykładowcę dla rozluźnienia atmosfery i pobudzenia uwagi. Pojawiające się tu sformułowania mają charakter bezpośredniego zwrotu do słuchaczy. Uchylony w tym momencie został pryncypialny ton, jakby wykładowca „puszczał oko”, używając sformułowania „lizanie ścian”. Pojawia się tu także autoironia, humor, ale przede wszystkim wątpliwości, które dotąd były nieobecne w zdecydowanych stwierdzeniach i pewnym wywodzie. Problematyka, sygnalizowana w utworze Kuśniewicza, skoncentrowana wokół dążenia jednostki do zachowania niezależności, zajmuje istotne miejsce w filozofii współczesnej, a w szczególności została rozwinięta w pracach Lévinasa. Poetyckie określenie „najlepiej w pestkę” bliskie jest jednemu z kluczowych problemów analizowanych w *Całości i nieskończoności* – separacji, która zdaniem filozofa nie tylko pozwala obronić „ja” przed grozącymi mu żywiołami (np. ruchu miejskiego, rynku ekonomicznego, środowiska, historii itp.¹⁶⁴), ale jest także konieczna do odkrywania tożsamości:

Tożsamość jednostki nie polega na tym, że jest ona ciągle taka sama i daje się identyfikować z zewnątrz za pomocą palca, który na nią wskazuje, lecz na tym, że jest tożsama – jest sobą, utożsamia się od wewnątrz¹⁶⁵.

Podobnie w wierszu ukazane zostało takie skupienie w sobie, które daje siły, by odpierać naciski z zewnątrz, utwierdza tożsamość, ale także jest źródłem autokreacji. Problem ten uwidacznia się w powieści

¹⁶⁴ B. Skarga: *Wstęp*. W: E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. XXV.

¹⁶⁵ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 346.

Kuśniewicza *W drodze do Koryntu*, w której Dolek i Jewhen tworzą własny świat „intymnych marzeń”. Bohaterowie tego utworu „mnożą siebie”, zwielokrotniają własne doświadczenia w wyobraźni, w której mogą „doprowadzić nieosiągalne do spełnienia”:

Od dziecka, jeśli chodzi o mnie, już coś wokół siebie stwarzałem, umieszczając się w środku wydarzeń. Promieniowałem na boki. Moja stara metoda. Nie mogłem wytrzymać w sobie. Za ciasno w rzeczywistości, za ubogo w prawdzie. Musiałem dobudowywać, przerabiać, upiększać, zwielokrotniać.

Wddk, s. 33

Dolek i Jewhen uciekają w świat fantazji:

Awantury nasze (a nadeszła ich pora w oknie pokoju, gdzie siedywaliśmy o zmierzchu na poduszczykach sprzyjających intymnym marzeniom) były wymyślne i wymyślone.

WddK, s. 30–31

Bohaterowie tworzą własny świat, żyją naprawdę w wyobraźni. „Intymne marzenia” w powieści Kuśniewicza oznaczają sposób widzenia świata, powołujący do istnienia indywidualną rzeczywistość. Towarzyszem „intymnych marzeń” bohatera jest Jewhen, lecz w takich momentach bohaterowie stają się „podobni do siebie wewnętrznie, stopieni w jedno” (WddK, s. 31). Jewhen jest „lustrem”, w którym Adolf Gustaw dostrzega siebie, ale także funkcjonuje jako wewnętrzne, idealne „ja”, jest ostrym cenzorem i bezlitosnym krytykiem (WddK, s. 35). „Intymne marzenia” są związane z poznaniem i samopoznaniem. Przestrzeń własna – wykreowana, funkcjonująca w wyobraźni i przede wszystkim uwewnętrzniona, staje się istotnym elementem osobowości bohatera. Odkrycie prawdy o własnej „rzeczywistości przestrzennej” jest zatem odkryciem prawdy o sobie:

Geografia własna mego świata [...] utrwaliła się w mojej pamięci, pozostając na zawsze żywa i obowiązująca. Na skwerach obcych miast doszukiwałem się kształtów i podobieństw tamtych stron, które nazywałem Stronami Pierwszymi i które identyfikowałem bez trudu z moimi krajami i moimi dzielnicami. [...] Nosiłem

w sobie ten własny, niezmienny świat postaci, kształtów, zapachów i dźwięków, wyratowany [...], wyniesiony z niepamięci pozornej, zawsze czujnej, przeplatanej fantazją uzupełniającą całe dziedziny, których nie ma, których może nigdy nie było.

WddK, s. 36

„Strony Pierwsze” stają się punktem odniesienia, umożliwiają orientację w świecie, ale jednocześnie są swego rodzaju pułapką. Zamknięcie we własnej wykreowanej przestrzeni sprawia, że bohater nie potrafi odnaleźć się w świecie. „Intymne marzenia” pogłębiają samotność, prowadzą do alienacji. Bohater nie tylko tworzy własną przestrzeń, ale również czas – ucieka od rzeczywistości we wspomnienia. Na początku powieści wehikułem przenoszącym w przeszłość jest fotografia – „magazyn tematów”, początek potencjalnych wędrówek. Bohater panuje nad czasem, który podlega zarówno mechanizmom pamięci, jak i kreacji, wyobraźni. Dlatego bohater może spotkać wuja, którego znał jedynie z fotografii, gdyż umarł przed jego narodzeniem. Dzięki „intymnym marzeniom” narrator odsłania swój warsztat, ukazuje tematy i mechanizmy literatury. Jednak na płaszczyźnie autotematycznej także odbywa się swego rodzaju wędrówka do Koryntu. O ile początkowe rozdziały powieści ukazują siłę i potencjał tkwiący w „intymnych marzeniach”, o tyle w kolejnych częściach narrator okazuje się coraz bardziej bezradny. Nastrojowe opowieści o okolicy Trójkąta Łąk i mitycznym okresie dzieciństwa wypierane są przez coraz bardziej groteskowe fragmenty, konwencjonalne, ale też coraz mniej zrozumiałe i dziwaczne dialogi. W Weronie bohater, podporządkowując się „rozkładowi godzin” Soni Ricci, dostrzega rozkład – obumieranie własnego czasu – jego godziny „rozłożyły się w palcach jak zbutwiały papier” (WddK, s. 234). W zakończeniu powieści fotografia jest już tylko pamiątką, która dodatkowo jest sztuczna i fałszywa. Bohaterowi pozostało jedynie zniszczone zdjęcie, fotomontaż, rodzaj dekoracji, jaką posługują się wędrowni fotografowie na jarmarkach i odpustach (WddK, s. 274–275). We współczesnym Koryncie „intymne marzenia” stały się martwą formą. Ucieczka „w pestkę” też okazuje się zgubna, gdyż budując hermetyczny mur nie do pokonania, nie tylko oddala jednostkę od rzeczywistości, ale także pogłębia niezrozumienie i samotność.

Ucieczka w pestkę w *W drodze do Koryntu* przywodzi na myśl poszukiwanie centrum osobowości, które stanowiłoby schronienie wobec zmienności świata. W przypadku bohaterów tej powieści nieprzydatne okazują się tradycyjnie przyjmowane wyznaczniki tożsamości. Trudno powiedzieć coś pewnego na temat ich wieku czy wyglądu, determinuje ich przede wszystkim miejsce pochodzenia – kraina Trójkąta Łąk. Paul Ricoeur za stałe jądro, decydujące w przypadku człowieka o zachowaniu przezeń tożsamości, uznaje, obok kodu genetycznego i pewnych stałych cech wyglądu, charakter, „rozumiany jako trwała dyspozycja do pewnego typu zachowań”¹⁶⁶. „Trwałą dyspozycją” Dolka i Jewhena byłaby skłonność do marzeń. Jednak w takiej sytuacji trudno zachować siebie. „Mnożenie siebie” sprawia, że tożsamość staje się chwiejna, nie wiadomo, co jest w istocie pestką, a co fikcją:

Będąc jednocześnie i przeżyć, i spojrzeć na ten sam fakt z różnych stron, lecz tymi samymi, własnymi oczami, zdawałem sobie sprawę, że wstępuję w strefy, w których panuje całkowita relatywność wszystkiego, co mnie otacza. Będąc (a raczej stając się) na przemian dwoma zwalczającymi się przeciwnikami, zabójcą i zabijanym, krzywdzącym i krzywdzonym – nie byłem właściwie nikim stałym i sprecyzowanym. Gdy mi się znudziła jedna postać i jedna postawa, mogłem bez trudu wcielić się w przeciwną, by próbować, jak to smakuje z obu stron. Nie byłem w końcu pewien, czy chodzi o mnie jako takiego, czy o którąś z wewnętrznych postaci-sobowtórów, a jeśli tak, to o którego z wielu nasadzonych jeden na drugiego, gdy wszystko wymieszało się do tego stopnia, że było niepodobieństwem odróżnienie prawdy przeżytej autentycznie od prawdy przeżytej w fikcji (również na swój sposób prawdziwej i realnej, nieraz bardziej plastycznej, a więc dominującej siłą wyrazu nad szarym tłem, z którego wyrosła).

WddK, s. 36–37

Wobec problematyczności tego, czym jest „zachowanie siebie”, Ricoeur proponuje przyjąć, że sobą jest ten, „kto niezależnie od zachodzących w nim zmian fizycznych i psychicznych dochowuje wier-

¹⁶⁶ M. K o w a l s k a: *Wstęp. Dialektyka bycia sobą...*, s. XVII.

ności podjętym zobowiązaniom. Zobowiązanie nie jest zaś nigdy zobowiązaniem tylko wobec siebie, ale także i przede wszystkim wobec innego człowieka”, tożsamość jest związana z dialektyką „sobości” i inności¹⁶⁷. Filozof, wyjaśniając tytuł swojej pracy *O sobie samym jako innym*, pisze, że „bycie sobą w przypadku siebie samego zakłada inność w stopniu tak głęboko wewnętrznym, że jedno nie daje się pomyśleć bez drugiego”¹⁶⁸. W powieści Kuśniewicza ucieczce „najlepiej w pestkę” towarzyszy „inny”, którym jest Jewhen – przyjaciel, ale także „jewheniczna częśćka” Dolka – „inny” uwewnętrzniony:

Jewhen był obok. Był stale obecny. Potrzebowałem go – i jako negacji (by wzbudzić w sobie ducha przekory, wielkiego, aczkolwiek popędliwego architekta), i jako potwierdzenia (zatwierdzając mnie, włączał bowiem we wspólnotę, dzięki czemu przestawałem być we własnych oczach wyjątkiem, a więc zyskiwałem częściową aprobatę). Działając na zasadzie dwu przeciwstawnych podniet wycelowanych we mnie z prawa i z lewa, umożliwiał mi zachowanie pozorów pionu.

WddK, s. 25

„Mnożenie siebie” w powieści oznacza tożsamość rozszczepioną na liczne „ja” – to „wzajemna uciecha kreacji, rozbudowywanie fikcji, piętra całe, jedno nad drugim”. „Inny” jest dla bohatera „zapasowym ja”, „parą okularów”, niezbędną i pomocną:

Stwarzało to system pomnażania i czasu, i sumy doznań. Przeżywałem wszystko parokrotnie: jako ja sam w zakresie moich realnych możliwości, jako sobowtór nieco starszy ode mnie, a zatem bogatszy w doświadczenia, oraz jako pochodne sobowtóra. Zwielokrotnienie przeżyć nie znające realnych granic.

WddK, s. 35

Utwór kończy surrealistyczna scena pożegnania z przyjacielem. Obraz jest nasycony symboliką, obrzędu dokonuje „mieszkanka starożytnego grodu Koryntu”, a Jewhen w tym momencie jest starym paraso-

¹⁶⁷ Ibidem, s. XX.

¹⁶⁸ P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym...*, s. 9.

lem. Szczątki przyjaciela zostają oddane morskim falom, Dolek pozostaje sam ze sobą – „zamknęła się księga mówiąca o ludziach znad Obu Rzek i z Trójkąta Wielkich Łąk”.

W powieści *W drodze do Koryntu* ukazane zostało niebezpieczeństwo związane z unikiem w obręb „intymności własnego wnętrza”¹⁶⁹ i ograniczeniem wrażliwości na to, co na zewnątrz. Ucieczka w pestkę oznacza izolację, postawę wręcz autystyczną. Bohaterowie powieści, zamknięci we własnym świecie, tracą kontakt z otoczeniem, ponoszą klęskę. Lévinas w *Czasie i tym, co inne* pisze o „ja” przepełnionym samym sobą, „uparcie zamkniętym, zaryglowanym, oddzielnym”¹⁷⁰. Barbara Skarga, komentując rozważania tego filozofa, zauważa, że konieczna jest „szczelina”, „otwarcie” pozwalające przyjąć pojawiającego się „innego” – „Spotkanie z nim nie jest negacją separacji”¹⁷¹. Separacja rodzi „pragnienie metafizyczne”, to w niej powstaje potrzeba „innego”. Według Lévinasa, być odseparowanym znaczy „wychodzić od siebie”, separacja wydarza się nie inaczej niż przez „otwarcie wymiaru wewnętrzności”¹⁷². „Mnożenie siebie od środka” wywołuje myśl o pogłębianiu świadomości, intensyfikacji doznań, ale także o przyjmowaniu masek, ról, które mogą sprzyjać rozmywaniu, rozszczepianiu tożsamości, zapominaniu o sobie i gubieniu pestki. Stałym motywem w pisarstwie Kuśniewicza jest możliwość zwielokrotniania własnego istnienia przez „mnożenie siebie” – wyobraźniowo-myślowne wcielenia, tworzenie alternatywnych historii czy fikcji. Bohaterowie *W drodze do Koryntu* w ten sposób uciekają przed światem, którym staje się dla nich obcy, Otton z *Eroiki* przed odpowiedzialnością, przed przyjęciem prawdy o własnych złudzeniach, natomiast pestka dla Kazia z *Mieszanin obyczajowych* jest schronieniem przed ingerującą we wszystkie sfery życia polityką. Bohaterowie powieści Kuśniewicza są zwrócenii ku własnemu wnętrzu, mają rozbudowane *ego*, nieustannie poddają się autoanalizie, szukają pestki – twardego rdzenia własnej osobowości. To postaci nie tyle „bez właściwości”, ile stale poszukujące swych cech indywidualnych, tożsamości.

¹⁶⁹ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 354.

¹⁷⁰ Idem: *Czas i to, co inne...*, s. 45.

¹⁷¹ B. Skarga: *Wstęp*. W: E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. XXVI.

¹⁷² E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 361.

„Lizanie ścian własnego kokona” chroni przed tym, co zagraża z zewnątrz, ale nie chroni przed sobą samym¹⁷³, przed popadaniem w złudzenia („szczętki bohaterstwa”), samooszukiwaniem się („zachcenia dzieciństwa”). Ucieczka w pestkę byłaby tylko pozornie schronieniem? Zwrot ku pestce może być bliski postawom heroicznym, bywa wyrazem oporu wobec totalizacji (jest to swoista „emigracja wewnętrzna”), ale także kojarzy się z niedojrzałością i eskapizmem albo nawet wręcz z tchórzostwem, konformizmem. Zachwiana została tu równowaga, o której pisze Paul Ricoeur – „nie ma żadnej sprzeczności w tym, by ruchy: od Tego Samego ku Innemu i od Innego ku Temu Samemu uważać za dialektycznie komplementarne”¹⁷⁴. W powieści Kuśniewicza dominuje ruch „ku Temu Samemu” – „unik w pestkę”, choć w tle jest relacja „ja” – świat, prowadząca do refleksji na temat kultury i świata współczesnego oraz miejsca w nim dla jednostki.

Tytuł powieści Andrzeja Kuśniewicza przywołuje prastare miasto, które współcześnie jest przede wszystkim synonimem rozpusty i zepsucia. Korynt był także, ze względu na liczne uciechy materialne i duchowe, wymarzonym celem podróży żeglarzy. Jednak wejście do portu korynckiego było trudne dla okrętów, a za usługi i towary trzeba było słono płacić. Zatem nie każdego było stać na taką podróż, „Do Koryntu przyjść nie każdemu łatwo” mówi przysłowie, które zdaniem Władysława Kopalińskiego znaczy, że nie każdy może osiągnąć najwyższe cele¹⁷⁵. W powieści Korynt jest niejednoznaczny i ironicznym punktem dojścia. Kresem wędrówki przyjął z okolicy Trójkąta Łąk jest francuska Riwiera – miejsce rozrywki i luksusu, w którym bohaterowie przymierają głodem, są upokarzani i ponoszą klęskę. Korynt jest upragnionym celem, ale równocześnie miejscem przeklętym. W tej sprzeczności zawiera się także istotna cecha współczesności – balansowanie pomiędzy przeciwstawnymi tendencjami: z jednej strony – zagubienie intymności, przekraczanie tabu nie tylko seksualnych, upublicznienie i wystawianie „wszystkiego na sprzedaż”, które w „dobie reality show” stało się faktem; z drugiej strony – ucieczka „najlepiej w pest-

¹⁷³ W jednym z wywiadów A. Kuśniewicz wyraził przekonanie, że niemożliwa jest pełna atomizacja, odseparowanie się od własnego życia. Pp, s. 43.

¹⁷⁴ P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym...*, s. 566.

¹⁷⁵ W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1987, s. 525.

kę”, zamykająca człowieka na świat i na „innych”, pogłębiająca jego alienację i wyobcowanie. Przywołane w tytule miasto przypomina również listy świętego Pawła, a zwłaszcza słynny hymn rozpoczynający się od słów „Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał [...]”¹⁷⁶. Temat miłości w powieści nie pojawia się ani razu – to kolejny unik. Miłość, wyparta przez seks i bezwzględne prawa handlu, a także obawy przed posądzeniem o sentymentalność czy kiczowatość okazuje się prawdziwym tabu w świecie współczesnym. Powieść Kuśniewicza prowadzi zatem do wniosku przypominającego następujące tezy Leszka Kołakowskiego:

Uciekamy od miłości, która jest lub bywa źródłem cierpienia, narzucając sobie wymuszony cynizm wobec całego obszaru seksualności i rezygnując wskutek strachu z tych wzbogaceń życiowych, które w miłości rzadko bywają osiągalne bez bólu¹⁷⁷.

W powieści Andrzeja Kuśniewicza można widzieć alegoryczną przypowieść o świecie współczesnym, ale także rodząca wiele wątpliwości grę.

„Nierzeczywista rzeczywistość” – o Stanie nieważkości

Infarctus myocardi – zawał serca przyciąga uwagę nie tylko środowisk lekarskich, ale także stał się tematem utworów literackich¹⁷⁸. Na zainteresowanie tą chorobą wpływa m.in. jej związek z organem, któremu od niepamiętnych czasów przypisywano szczególną rolę. Serce w języku i w kulturze jest definiowane nie tylko jako centralny narząd ciała, ale także jako ośrodek osobowości, siedlisko uczuć, duchowych

¹⁷⁶ I Kor, 13, 1–13. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 1302.

¹⁷⁷ L. Kołakowski: *Mit w kulturze analgetyków*. W: I d e m: *Obecność mitu*. Warszawa 2003, s. 94.

¹⁷⁸ Zob. m.in.: M. Białoszewski: *Zawał*. Warszawa 1977; J. Kott: *Przyczynek do biografii. Zawał serca*. Kraków 1995.

przeżyć, emocji i wrażliwości¹⁷⁹. Zawał serca jest również ważnym motywem w powieści Andrzeja Kuśniewicza pod tytułem *Stan nieważkości*. Bohaterem, a także narratorem utworu jest Andrzej – pisarz i pacjent oddziału kardiologicznego. Piotr Kajewski zauważył, że medycyna w tej powieści stanowi pretekst, żeby uruchomić „wehikuł” czasoprzestrzenny, pozwala przenosić bohatera swobodnie w różne miejsca z przeszłości, zachowując pozory prawdopodobieństwa, ale jednocześnie „nie wydaje się konieczna najbardziej frapująca i nie najbardziej przekorna”¹⁸⁰. Helena Zaworska widzi w wątku medycznym istotny (choć raczej konwencjonalny) składnik konstrukcji artystycznej tworzącej tytułowy „stan nieważkości”¹⁸¹. Treść utworu nie ogranicza się do opisu zawału serca, lecz wątek medyczny staje się punktem wyjścia do analizy stanu świadomości współczesnego człowieka, jest początkiem refleksji na temat rzeczywistości, historii i własnej twórczości. Tożsamość imion bohatera – narratora i autora, ten sam zawód przez nich wykonywany oraz przywołanie w utworze faktów, miejsc i osób znanych z życiorysu pisarza sugeruje autobiograficzny charakter *Stanu nieważkości*¹⁸². Jednakże książka wykracza poza granice autobiografii, stanowi pomieszanie faktów z fikcją, realistycznego odtwarzania rzeczywistości z jej przetwarzaniem i fantazją.

Stan nieważkości rozpoczyna się opisem zawału, utwór przedstawia typowe objawy oraz pobyt na sali reanimacyjnej. Pierwsze zdania powieści Kuśniewicza mają charakter sprawozdania:

¹⁷⁹ Zob. *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. T. 3. Warszawa 1999, s. 186–187.

¹⁸⁰ P. K a j e w s k i: *Stany ważkości i nieważkości historycznej*. „Odra” 1974, nr 5, s. 99.

¹⁸¹ H. Z a w o r s k a: *Tęsknota*. „Twórczość” 1974, nr 4, s. 100. Zob. także: A. B u k o w s k a: *Spadkobiercy klęski*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 7, s. 26–28; A. M e n c w e l: *Nieważkość kontrolowana*. „Polityka” 1974, nr 12, s. 8; M. S p r u s i ń s k i: *Skokiem w osiemnasty wiek*. W: I d e m: *Miedzy prawdą a zmyśleniem. Szkice o nowszej prozie polskiej*. Kraków 1978, s. 118–122.

¹⁸² A. Kuśniewicz w jednym z wywiadów powiedział o tej powieści: „To jest książka napisana w specjalnych warunkach. Jej ramę wyznacza czas choroby narratora, który po ciężkim zawału serca przebywa w szpitalu i z perspektywy zaglądającej mu w oczy śmierci podejmuje próbę odnalezienia się w przeszłości. Ten pomysł przyszedł mi do głowy właśnie, kiedy leżałem na sali reanimacyjnej w identycznej sytuacji.” Pp, s. 46.

Zaczęło się trzydziestego pierwszego stycznia około pół do siódmej rano i trwało kilka dni bez przerwy. Potem proces zatrzymał się i nastąpiła stabilizacja.

Sn, s. 5

Jednakże już po kilku stronach czytelnik nie ma już wątpliwości, że w centrum uwagi w utworze wcale nie jest stan zdrowia, lecz stan świadomości czy raczej nieświadomości chorego. O oryginalności przedstawienia zawału w *Stanie nieważkości* można się przekonać, porównując powieść z esejami: *Zawał* i *Piąty zawał serca* Jana Kotta. W szkicach teatrologa choroba wiąże się przede wszystkim z unieruchomieniem fizycznym (pacjent musi leżeć, a jego ruchy są ograniczone do minimum), ale oznacza także ograniczenie i „udosłownienie” świata. Jan Kott pisze, że w czasie ostatniego spaceru przed zawałem zauważył ze zdumieniem, że „Łazienki Dolne są w dole, a Łazienki Górne na górze. I to na górze wysokiej jak Giewont”¹⁸³. Ograniczenia dotyczą także języka, udosłownienie metafor i ukonkretnienie tradycyjnych symboli eksponuje cielesność choroby:

„Pani doktor, w nocy bolało mnie serce”. I dopiero w tej samej chwili, kiedy to powiedziałem, zdałem sobie sprawę, że serce naprawdę boli. I że wszystko, co język mówi o sercu, mogę uczuć w środku. Że mi na sercu ciężko albo lekko, i że mam w sercu kamień. I że mi coś ciąży na sercu. I co znaczy: złamać komuś serce. I co jest cios w samo serce [...]”¹⁸⁴.

W opisie zawału serca w powieści Kuśniewicza uderza jego „rzeczowość”, porównania podkreślają dystans do zmian zachodzących we własnym organizmie, ale równocześnie przynoszą obraz serca odległy od tradycyjnych wyobrażeń tego organu:

Wyobraziłem sobie mój mięsień sercowy jak pęka w szwach wzdłuż poszarpanej linii, jak drze się niby samochodowa dętka rozerwana gwoździem. Blizna, która powstaje w miejscu rozdarcia, musi być nieco podobna do łąty na dętce. Cała powierzchnia

¹⁸³ J. K o t t: *Przyczynek do biografii...*, s. 288.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 300.

ulega zeszywnieniu, przestaje być wskutek tego podatna na bodźce zewnętrzne. Czy tylko fizyczne?

Sn, s. 5

Pytanie, kończące przywołany cytat, otwiera drugi aspekt opisywanego przeżycia: fizyczność zawału zostaje zderzona z duchowym, wręcz irracjonalnym odczuciem:

I teraz właśnie poczułem się siłą wybuchu wyrzucony wysoko, by zawisnąć w powietrzu w stanie, który nieco później określiłem jako nieważkość psychiczną bliską chwilami euforii. Żadnego z tej przyczyny zdziwienia, zaskoczenia, a tym mniej zażenowania. Rodzaj absurdałnej uciechy, rozbawienia, jak to bywa u dzieci, gdy uda im się niezwykła psota.

Sn, s. 5

W szkicach Jana Kotta eksponowane są ograniczenia związane z chorobą, natomiast w powieści Kuśniewicza paradoksalnie *infarctus myocardi* uwalnia bohatera od ciała, od czasu i przestrzeni, w której aktualnie się znajduje i przenosi całą uwagę na sferę psychiki. W esejach dominuje język precyzyjny, natomiast w powieści nie ma dosłowności, słowa opisujące chorobę okazują się wieloznaczne i metaforyczne. Oprócz łacińskiego terminu obecne jest w utworze tytułowe sformułowanie – „stan nieważkości”, które zaskakuje, gdyż raczej nie pojawia się w szpitalnych rozmowach. W fizyce w ten sposób mówi się o braku grawitacji, w potocznych dialogach tak nazywana bywa osoba pijana, ale takt i delikatność raczej nie pozwala użyć tego określenia w odniesieniu do człowieka, który właśnie przeżył zawał serca. Tytuł powieści jest zatem prowokacją, stanowi zestawienie tragizmu z euforią, choroby (która wiąże się z licznymi trudnościami) z radosnym uwolnieniem od wszelkich ograniczeń. Określenie „stan nieważkości” wprowadza także żartobliwy dystans, choroba nie jest w powieści opisywana zupełnie serio. Przeciwnie, staje się pretekstem do kpin narratora z samego siebie, w autoironiczny sposób przedstawia on swoje nieudolne zabiegi o względy pielęgniarek oraz nieporozumienia wynikające z dostrzegania w zwykłych czynnościach troszczących się o niego siostr podtekstów erotycznych. Bohater nic sobie nie robi z komi-

zmu tych sytuacji, twierdzi, że „stać go na śmieszność” (Sn, s. 6). W powieści przeważa tonacja buffo – w ten sposób uniknął pisarz sztywności i patosu. Zawał serca w *Stanie nieważkości* sprawia, że:

Wszystko dosłownie niemal staje się względne, nudne i mało ważne. Jedyne ważną sprawą jest pilna i nieustanna obserwacja czegoś nie nazwanego w sobie samym. Tym czymś tak abstrakcyjnym może stać się odległy punkt w pamięci, okienko nie większe od dziurki od klucza lub marki pocztowej, rozrastające się wszecz i w głąb, wciągające zafascynowanego obserwatora z siłą nieoczekiwaną. Wyrasta daleko poza ramy określone naszym doświadczeniem i rozsądkiem w dziedzinie godziwych porównań.

Sn, s. 124

Obserwacje mają w powieści wymiar dosłowny – bohater podłączony do monitora śledzi pracę swego serca (Sn, s. 8, 24). Przyglądanie się wykresom na monitorze choć intensyfikuje doświadczenie własnego ciała, także sprawia, że chory przygląda się sobie w sposób, jakby był kimś obcym. Identyczne przeżycie opisuje Jan Kott. Obserwacja rytmu własnego i cudzego serca jest dla teatrologa doznaniem frapującym, ma w sobie coś „niepokojąco erotycznego”¹⁸⁵, wiąże się z oglądaniem zazwyczaj skrywanego wnętrza – jest wtargnięciem w strefy intymne. Choroba i pobyt w szpitalu unieważniają granice wstydu – ciało (zazwyczaj skrywane) tu jest wystawione na widok lekarzy, pielęgniarek, staje się przedmiotem badań i analiz. Zawał wydobywa z ukrycia nawet rytm serca i jego obraz. W powieści Kuśniewicza wykres na monitorze ma także wymiar symboliczny, jest drogą prowadzącą w głąb osobowości, wyzwala refleksję, która zmierza w dwóch kierunkach:

Infarctus myocardi: tak to mniej więcej wygląda. Rozdarcie czy rozklejenie sztucznie sklejonych, nawarstwiających się przez całe generacje warstw. *Entrumpelung*. A także – *die unwirkliche Wirklichkeit*.

Sn, s. 21

¹⁸⁵ Ibidem, s. 294.

Wcześniej pojawiło się w powieści wyjaśnienie, że *die Entrumpelung* oznacza tradycyjny, doroczny obyczaj oczyszczenia, wiosenne gody: „Wypróżnienia psychicznego”, „Wybaczenia, Dostosowania i Przeinaczenia” (Sn, s. 21). Należy się wówczas pozbyć niepotrzebnych sprzętów, pamiątek, rzeczy nagromadzonych w szufladach i w pamięci – „Wygarniamy to wszystko, podpalamy, odchodzimy z miejsca egzekucji z westchnieniem ulgi otrzepując dłonie” (Sn, s. 20–21). Drugim procesem związanym z powieściowym „stanem nieważkości” jest wyprawa w „nierzeczywistą rzeczywistość” (*die unwirkliche Wirklichkeit*) – w strefy leżące poza granicami realizmu, poza doświadczeniem i naukowym poznaniem.

Zawał serca wyzwała potrzebę uporządkowania własnych spraw, Andrzej rozpoczyna porządki, które odbywają się na dwóch płaszczyznach: autotematycznej i historycznej. W powieści pojawia się charakterystyka pisarstwa, która obejmuje pytania na temat literatury w ogóle, ale znaczna jej część odnosi się wprost do twórczości samego Kuśniewicza¹⁸⁶. Narrator *Stanu nieważkości* odznacza się swoistą nadświadomością: rozdziela i analizuje warstwy tworzące niepowtarzalny klimat i styl utworów autora *Korupcji*. W poszukiwaniu autentycznego „ja” narrator wskazuje na część „austriacką”, która wiąże się z mitami „wlokącymi się stadami od dzieciństwa” (Sn, s. 11–12), z Wiedniem i kulturą tego miasta (Sn, s. 18), przywołuje motywy związane z kręgiem galicyjskim, w którym twórczość Kuśniewicza jest tak często umieszczana przez badaczy, eksponuje związki z modernizmem (*fin de siecle i la belle epoque*)¹⁸⁷. W ramach autocharakterystyki pojawia się refleksja na temat mechanizmów tworzenia, w których istotną rolę odgrywa tęsknota, zmyślenie i złudzenia¹⁸⁸: „Cała kolekcja prawd i półprawd, i obok – wręcz kłamstwa [...]” (Sn, s. 20). Podczas pisarskich porządków wydobyta została przeszłość oraz dziedzictwo kultury szlacheckiej jako temat i obszar fascynacji, wskazana została także naj-

¹⁸⁶ Na ten aspekt powieści zwraca uwagę B. Kazimierczyk: *Wskreszanie umarłych królestw...*, s. 179–180.

¹⁸⁷ Zob. m.in. M. Dąbrowski: *Dekadentyzm współczesny...*

¹⁸⁸ Znaczenie tęsknoty w *Stanie nieważkości* zostało wyeksponowane w recenzji H. Zaworskiej: *Tęsknota...*, s. 97.

bliższa tradycja – barok (Sn, s. 109–110). W pisarskich porządkach pobrzmiwa jednak przekora i kpina z prób szufladkowania:

A mnie przecież idzie tylko o to, by się nie dać bezkarnie upuścić, nie zezwolić na doprawienie mi gęby. Jeśli już gęba, bo nie ma rady bez niej, no to w takim wypadku kilka, kilkanaście masek, czyli sztucznych gąb, do wyboru, na każdą okazję, do zmiany jak peruki.

Sn, s. 20

Wytrzychy interpretacyjne nadużywane przez badaczy i krytyków w odniesieniu do własnej twórczości ukazane zostały z ironicznym dystansem. Sekcja twórczości wykazała, że nie rozwiązują one zagadki tekstu, podobnie jak anatomia ciała nie tłumaczy w pełni istoty egzystencji. Poszukiwanie tożsamości pisarskiej zatem wykracza poza charakterystyczne motywy, tematy i techniki.

Oczyszczenie obejmuje także warstwę historii. Leżąc na sali reanimacyjnej, bohater przypomina sobie spotkanie z Renatą von Benken-dorf podczas polskiego tygodnia w Hamburgu. Rozmowa z potomkinią pruskiego rodu uświadamia potrzebę uporządkowania przeszłości. Kobiętę nurtuje problem: kim jest? Takie pytanie zadaje także bohaterowi: „Kim pan właściwie jest?” (Sn, s. 17). Powieść staje się wyimaginowanym dialogiem z Frau Renate, w trakcie którego bohater odkrywa najgłębsze źródła własnej osobowości. Trudności w znalezieniu odpowiedzi wynikają przede wszystkim z faktu, że bohaterowie nie mogą się identyfikować z żadnym miejscem. Pochodząca z okolic Słupska Frau Renate po wojnie musiała opuścić miejsce swojego urodzenia. Kraina jej dzieciństwa, dom rodzinny, a nawet groby przodków przestały istnieć. Pretensje kobiety uświadamiają bohaterowi podobieństwo ich losów. Pisarz również utracił swoje okolice (leżące w dawnej Galicji), jest potomkiem niegdyś sławnego, a dziś upadłego rodu. Liczne analogie sprawiają, że pisarz nazywa siebie i Frau Renate „wspólnikami w kłęsce” (Sn, s. 21), „archiwistami i świadkami, a przede wszystkim spadkobiercami kłęski” (Sn, s. 21). Ponieważ przynależność do miejsca nie może być w tym przypadku wyznacznikiem tożsamości, w powieści pojawia się konieczność i pragnienie poszukiwania głębszych, niewidocznych i nieracjonalnych elementów wpływających na

to, kim są bohaterowie. Konfrontacja losów i postaw Andrzeja i Renaty ma wymiar historyczny (dotyczy wszak Polaka i Niemki), jednak przede wszystkim jest spotkaniem dwojga podobnie doświadczonych ludzi. Toteż bohater powieści w swoich wizyjnych poszukiwaniach nie rozdziela dziejów własnej rodziny od historii rodu von Benkendorf, lecz dostrzega raczej skomplikowane poplątanie losów jednostek, grup, poszukuje tożsamości indywidualnej i zbiorowej. Pacjent, leżąc na sali reanimacyjnej, równocześnie przenosi się dwieście lat wstecz, jest świadkiem wydarzeń historycznych (uroczystego homagium w Warszawie na cześć Fryderyka Wilhelma II), towarzyszy swojemu pradziadowi – Adamowi Ponińskiemu w jego zabawach, spotyka Luitpolda von Benkendorf – przodka Renaty i próbuje rozwikłać tajemnicę tego słynnego pruskiego rodu. Poszukiwania obnażają bezlitośnie złudzenia, fałszywe rodzinnych mitów¹⁸⁹. Bohater *Stanu nieważkości* przypomina Pana Cogito obserwującego w lustrze swoją twarz i zastanawiającego się: „po kim mam podwójny podbródek”¹⁹⁰, uświadamia sobie, że jest ukształtowany przez przodków, po których dziedziczy „sumę doświadczeń”. Nie chodzi przy tym bynajmniej o biologiczną ciągłość, cechy zapisane w genach, lecz pewną świadomość, kulturę i tradycję. Pojawia się w tym momencie przekonanie o kulturowym, a nie biologicznym charakterze tożsamości narodowej¹⁹¹. Lustrem, w którym przegląda się bohater powieści Kuśniewicza, jest ukochana, choć po części zmyślona i tworzona, przeszłość. Powieść ukazuje konieczność odejścia od tradycyjnego pojmowania tożsamości jako pewnych stałych właściwości jednostki. Bohatera nie określa bowiem ani miejsce uro-

¹⁸⁹ „Narrator zapuszcza się w dzieje swojej rodziny oraz szuka odpowiedzi na tęsknoty i pragnienia frau Renate. Odpowiedź, jaką w tej książce zgotował, jest druzgocąca. Niszczy ona bez żadnej ceremonii mit urodzenia, mit szlacheckich korzeni. Wszystko, co świadomość ludzka skłonna jest przypisywać pochodzeniu, może być boleśnie wykpione, może stać się przedmiotem drwiny, pałacem, w którym zamieszkuje ironia historii.” M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki...*, s. 119.

¹⁹⁰ Z. Herbert: *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*. W: I d e m: *Pan Cogito*. Wrocław 1993, s. 5.

¹⁹¹ J.A. Kłoczowski: *Tożsamość, tolerancja, konflikt (próba analizy pojęć)*. W: *Tożsamość, odmiennność, tolerancja a kultura pokoju*. Red. J.A. Kłoczowski, S. Łukasiewicz. Lublin 1998, s. 94.

dzenia, ani zawód czy środowisko, z którego pochodzi, lecz najważniejsza okazuje się refleksja. Katarzyna Rosner pisze, że taka zmiana rozumienia kategorii tożsamości jest charakterystyczna dla współczesnych nauk humanistycznych – myślenie (samorozumienie) staje się obecnie podstawowym czynnikiem konstytuującym tożsamość jednostki¹⁹². Przy czym konstruowanie tożsamości w procesie samorozumienia ma charakter narracyjny, „dotyczy wewnętrznego ustrukturyowania przebiegu tego procesu – zależności znaczeń, jakie nadajemy przeszłym zdarzeniom”. Narracyjne pojęcie tożsamości uwzględnia fakt, że człowiek się zmienia, że w różnych okresach życia i sytuacjach zachowuje się inaczej – o tożsamości osoby świadczy umiejętność podania zrozumiałego narracyjnego opisu, wyjaśniającego, w jaki sposób mógł być w różnych miejscach i w różnym czasie jedną i tą samą osobą¹⁹³. To właśnie czyni narrator *Stanu nieważkości* – snuje opowieść o sobie w wieku XVIII i XX, choć przemieszcza się w czasie, wciąż pozostaje sobą. Powieściowy „stan nieważkości” jest uwolnieniem od ograniczeń związanych z czasem i rozszerzeniem doświadczeń jednostki. W przeszłości swojej rodziny poszukuje bohater sensu życia, w obrębie tradycji toczy spór o istotne dla niego wartości, zastanawia się, na czym polega autentyczność. Poszukiwania układają się w narracyjne opowieści, w których bohater jest „poszukiwaczem sensu”. Katarzyna Rosner zauważa, że takie poszukiwania są związane z problemem artykulacji – odnajdziemy sens życia, gdy potrafimy go nazwać: „To, czy nasze życie ma sens, zależy w znacznym stopniu od naszych własnych środków ekspresji”¹⁹⁴. Dla narratora środkiem ekspresji staje się narracja. W swojej wyprawie bohater dociera zatem do literatury. W jej obrębie Andrzej poszukuje prawdy o sobie i o świecie, szuka odpowiedzi na pytanie: jak żyć?, ale także chce się dowiedzieć, kim jest. W tej „nierzeczywistej rzeczywistości” mieszczą się fakty z przeszłości, z biografii, ale równocześnie jest to strefa usytuowana poza historią, pełna zmyśleń i domysłów. W utworze zajął się różne tematy, motywy, języki, obok wspomnień pojawiają się uwagi publicystyczne, eseistyczne, gawędowe opowieści. Kompozycję utworu dodatkowo

¹⁹² K. Rosner: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 6.

¹⁹³ Ibidem, s. 28.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 33.

komplikuje nieustanne balansowanie narratora-bohatera na granicy snu i jawy, życia i śmierci, rzeczywistości i nierzeczywistości. Powstaje w ten sposób „nierzeczywista rzeczywistość”, która rządzi się własną logiką i własnymi prawami:

Istnieją zatem pory roku w moim świecie. Wprawdzie nie w banalnej kolejności, lecz coś się tam odbywa, rodzi, umiera. Odbywa się też, czy raczej może powtarza wciąż niby próba generalna czegoś, co nigdy chyba nie będzie odegrane na wielkiej scenie, i w sprawach pozornie ważniejszych niż pory roku, zawierucha lub gradobicie.

Sn, s. 36

Odkrycie tej strefy uświadamia także rolę podmiotu, który tworzy własny świat:

Mamy zresztą, na szczęście, pełne i nieograniczone prawo reżyserii i dowolności w przedstawianiu i faktów, i nawet dat. Wypadnie może, w braku niezbędnych dla ustalenia prawdy materialnej danych, koloryzować nieco, zmyślać tu i ówdzie. [...] Możemy fakty sortować dowolnie. Domysły przemieniać niefrasobliwie w zdarzenia udokumentowane. Stwarzać precedensy, kierować *post factum* biegiem wydarzeń.

Sn, s. 38

Podkreślona została w tym momencie subiektywność poznania rzeczywistości, którą jednostka (przez swoje interpretacje) może kształtować. Katarzyna Rosner pisze, że rzeczywistość – świat społeczny czy historyczny, nie jest już pojmowany jako zewnętrzny i niezależny wobec żyjącego w nim, czy badającego go człowieka: „jest światem ludzkiego doświadczenia, przez to doświadczenie konstytuowanym”¹⁹⁵. Przestrzenią takich prób bywa literatura, ale w powieści terenem zastrzeżonym dla „eksperymentów nieważkości” jest także sala reanimacyjna (Sn, s. 7). Ukazane zostało w ten sposób zbliżenie literatury i medycyny, obie we współczesnym świecie są „przerwą” w codzienności, zmuszając do chwili refleksji, przyczyniając się do autoanalizy i sa-

¹⁹⁵ Ibidem, s. 14.

mookreślenia. A wszystko po to, by „urządzić się w sobie samym”, „w środku, wewnątrz” (Sn, s. 33), by odpowiedzieć sobie na nurtujące pytanie: kim jestem?

Choroba w powieści Kuśniewicza jest sposobem głębszego doznawania siebie i rzeczywistości. *Stan nieważkości* ukazuje świat, który uczynił z życia ludzkiego i ciała przedmiot badań, analiz, pozbawiając go równocześnie tajemnicy i głębi. Technika medyczna w powieści staje się kontrapunktem dla całej sfery doświadczeń w obrębie świadomości. Tytułowy „stan nieważkości” to stan, w którym współczesny człowiek uzmysławia sobie znaczenie pytań o sens własnej egzystencji. Pobyt w szpitalu oznacza nie tylko wyrwanie z codzienności, ale także uświadamia, że to, co uchodzi za rzeczywistość, nie wyczerpuje potrzeb i doświadczeń człowieka. Stąd rodzi się potrzeba wyprawy-ucieczki w „niereczywistą rzeczywistość”, której celem jest odzyskanie poczucia autentyzmu, utraconego w zgiełku „nowoczesności, nudy, jałowości i wszelkich innych udręk” (Sn, s. 65). W jednym ze swoich szkiców Leszek Kołakowski pisze, że stosunek społeczny do medycyny i sposób korzystania z jej wyników nie mogą być tłumaczone jako automatyczny skutek rozwoju wiedzy lekarskiej, ale zakorzenione są każdorazowo w swoistym stosunku do życia¹⁹⁶. Zdaniem filozofa, współczesność cechuje obsesyjny lęk przed cierpieniem, lęk, który powoduje, że zarówno urządzenia cywilizacyjne, jak i formy obyczajowości, sposoby współżycia służą głównie maskowaniu cierpienia, nie próbując stawić mu czoła. „Kultura analgetyków” sprzyja nadużywaniu środków przeciwbólowych, które „pozwalają nam realności zła nie dopuszczać do świadomości lub obecność jego zagłuszać przez dobrowolne oszołomienie”¹⁹⁷. Wątek medyczny w powieści Kuśniewicza uświadamia, że człowiek współczesny najbardziej lęka się tego, czego nie potrafi „określić ani okiełznać” (Sn, s. 22). Choroba wywołuje odpychane na co dzień myśli o istocie własnej egzystencji, cierpieniu i śmierci. Zawał serca nie tylko zbliża do kresu życia, ale także uświadamia niepoznawalność i niewyraźność tej sytuacji granicznej. W powieści powracają różne utrwalone w kulturze wyobrażenia końca egzy-

¹⁹⁶ L. Kołakowski: *Mit w kulturze analgetyków*. W: *I d e m: Obecność mitu...*, s. 93.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 92.

stencji (Sn, s. 71–73). Dziadek bohatera – Adam Poniński, próbował zapomnieć o kresie, nadużywając życia. Natomiast przodek Frau Renate wykorzystywał czarną magię, by ożywić zmarłą żonę. Z wysiłkami z przeszłości zderzone zostały zmagania współczesne. Zarówno medycyna, jak i literatura poszukują sposobów przewyciężenia śmierci. W powieści pojawia się sceptyczny stosunek do medycznych sposobów przedłużania życia. Bohater mówi wprost: „Cóż mi z kulawego Eskulapa, kiedy mam młodzieńczego Fausta?” (Sn, s. 160). Motyw faustyczny dominuje w całym utworze, poczynając od cytatu z Księgi Ezechiela, stanowiącego motto: „Synu człowieczy, mniemasz, że żyć będą te kości? I rzekłem: Boże, ty wiesz”. Przywołany fragment pochodzi ze sceny przedstawiającej ożywienie suchych szczątków przez Boże tchnienie, jest obietnicą przewyciężenia śmierci, zapowiedzią nowotestamentowej rezurekcji. Nauka może zagwarantować fizyczne przedłużenie życia, lecz przedstawiony w powieści Kuśniewicza pacjent bardziej pragnie odnaleźć wymykający się w tym momencie sens życia. Literatura nie przewycięża śmierci, jednak daje możliwość bardziej świadomego i intensywnego przeżywania własnej egzystencji (Sn, s. 65). Powieść ożywia słowem przeszłość, ukazuje utracone w zgiełku nowoczesności barwy i smaki życia, ucieczka w „nierzeczywistą rzeczywistość” staje się zatem swoistą terapią:

Moje zatem na poły instynktowne wędrówki w lata, w których mnie nie było, [...], podróże te moje miały moc uzdrawiającą i odradzającą, miały cechy przeszczepu nie istniejących już sił na mój organizm dzisiejszy, eksperyment znacznie pewniejszy, a i ciekawszy, bardziej celowy niż próby fizycznego przeszczepienia mi cudzego serca.

Sn, s. 160

Medycyna w powieści Kuśniewicza jest metaforą współczesnego świata. Jej sukcesy w walkach z ludzkimi słabościami obrazują postęp współczesnej nauki, ucieleśniają idee racjonalizmu i sukcesy zdrowego rozsądku. Jednakże pobyt na sali reanimacyjnej ukazuje płytkość, „nylonowość” i sztuczność takiego świata. W wątpliwościach Andrzeja pobrzmiewa znana z prac Hansa-Georga Gadamera „świadomość, że myśl współczesna uległa fascynacji nauką, nie jest w stanie sprostać

bogactwu naszego doświadczenia”¹⁹⁸. *Stan nieważkości* staje się zatem opowieścią o współczesnym człowieku, który czuje się coraz bardziej obco w otaczającym go świecie „słusznych i pięknych racji” (Sn, s. 16). Choroba, uświadamiając nie tylko skończoność życia, ale także granice rzeczywistości, w której wszystko jest wyjaśnione i „okiełznane”, równocześnie kieruje uwagę na to, co wykracza poza wyznaczone w ten sposób ramy. W mrocznych wiekach ubiegłych, pełnych tajemnicy i metafizycznej głębi, rozpusty, zdrady i grzechu, ale także nieuśmierzonego bólu i intensywnego życia narrator wyznacza swój „horyzont moralny” (który umożliwia mu zidentyfikowanie tego, co dla niego jest ważne), tam odnajduje to, co uważa za swoje, oraz utożsamia się z odnalezioną w przeszłości „wspólnotą historyczną” – w „nierzeczywistej rzeczywistości” odzyskuje utraconą własną osobowość¹⁹⁹.

¹⁹⁸ K. Michalski: *O hermeneutyce Gadamera*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 414.

¹⁹⁹ Ch. Taylor: *Źródła współczesnej tożsamości*. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Przygotował i przedmową opatrzył K. Michalski. Kraków 1995, s. 14–15.

Rozdział IV

„Ja” i „inni”

„Wnet jubileusz”

Tom *Czas prywatny*, zdaniem Jana Józefa Lipskiego, jest pauzą w twórczości kowenickiego autora. Badacz uważa, że poeta, który „osiągnął wysoki stopień sprawności warsztatowej, zdobywający się na ciekawe i pomysłowe realizacje”¹, tym razem zrezygnował z własnego głosu, a w tomie przeważają stylizacje i nawiązania do modnych wówczas tendencji lingwistycznych. Spoglądając na *Czas prywatny* z perspektywy, w której sytuuje badacza znajomość całego dorobku twórczego autora *Stanu nieważkości*, trzeba przyznać, że intuicje Jana Józefa Lipskiego w znacznej mierze były słuszne. Jednak *Czas prywatny* okazał się nie tyle przerwą w rozwoju poezji Kuśniewicza, ile raczej punktem docelowym. Kolejny, czwarty i ostatni tomik tego autora – *Piraterie* jest wyborem wierszy już wcześniej publikowanych, w którym zamieszczono zaledwie kilka nowych utworów. Jednak sądzę, że warto zwrócić uwagę na *Czas prywatny*, gdyż już tytuł tego tomu sygnalizuje istotne problemy całej twórczości Kuśniewicza, a w zgromadzonych w nim utworach w skondensowany, typowy dla dykcji poetyckiej sposób, opracowane i zasygnalizowane zostały tematy rozwijane później w powieściach.

W zbiorze ani razu nie pojawia się sformułowanie tytułowe, jednak zarówno dla wymowy całego tomu, jak i poszczególnych wierszy, pro-

¹ J.J. Lipski: *Pauza*. „Twórczość” 1962, nr 11, s. 123.

blem chronosu wydaje się kluczowy. *Czas prywatny* został podzielony na cztery części. Pierwsza z nich *Śpiewy historyczne* ukazuje fascynację przeszłością – zwłaszcza wybraną epoką, którą jest barok (*Barok o czasie czeladnika*), a także filmem (*Filmowa Skandynawia*) i literaturą (*Zofiówka*). Część druga, zatytułowana *Anatomie*, wydaje się najbardziej „współczesna”, gdyż tu zostały zgromadzone wiersze „lingwistyczne” (*Jołka, Halnienie*), a także utwór „programowy” (*Anatomia*). Kolejny wyodrębniony fragment tomu *Sezon w piekle* zawiera trzy wariacje na temat utworu Rimbauda. W ostatniej części zatytułowanej *Sprawy prywatne czyli Paktowanie z wrogiem* zamieszczone zostały wiersze poświęcone relacjom z „innymi” (*Konfortyzm, Zaczuwanie, Nadmiar, Szach*) bądź sprzecznościom w obrębie własnej osoby (*Współ, Zagęszczenia*). Znajduje się tu najwięcej wierszy tematyzujących czas: jego początek (*Współ*) i kres (*Nachylenie w czas mijania*). Analizując kompozycję *Czasu prywatnego*, można zauważyć, że w każdej części przyjmowany jest jakiś punkt odniesienia dla poetyckich rozważań na temat tytułowego czasu prywatnego. Bywa nim historia, kultura i przede wszystkim drugi człowiek. Zwieńczeniem tomu i w (pewnym sensie) także poezji Kuśniewicza jest wiersz ostatni zatytułowany *Jubileusz*:

– to ja
pierwszy i ostatni
alfa i omega

po mnie bowiem – nie ja
więc nie ma niczego

znaleźli nakryli ciepłem
odchuchali
więc odtajałem wężąc
mój czas
mój – nie mój

bo przecież słyszałem jeszcze
grzmot zamkowych dział
szczekanie gończej sfory
gdy echa szły nad mokre fosy
za horyzonty gdzie chodzą letnie burze

w galerii przodków dobierałem twarz:
– mógłby być August Mocny
albo Filip Piękny
nikt kto tam ze mną nie był – nie wie

a stamtąd – wprost do wiatru
jako gałąź?
jako liść?
chorągiew – ale jaka?

a już mi wosk na wodę leją –
– Najjaśniejszy Panie!
wnet
wnet – jubileusz

Jubileusz; Czp, s. 62–63

Każdy jubileusz skłania do zadumy nad przeszłością, nad zamkniętym już odcinkiem czasu. Obchody jubileuszy mają długą tradycję². Tego typu uroczystość zazwyczaj, prowokuje do podsumowań. W wierszu Kuśniewicza nie ma pewności, która pozwala zbilansować przeszłość, ocenić, co było dobre, a co złe, niewyraźna jest terażniejszość, niejasna przyszłość. Pewność pobrzmiewa jedynie we wstępnej deklaracji jubilata: „to – ja” oraz w kończącym wiersz przypomnieniu „innych”, że „wnet – jubileusz”. Wbrew zwyczajom w utworze dominuje tłumaczenie się, usprawiedliwianie („odchuchali więc odtajałem”), wyjaśnienia („bo przecież”), przypuszczenia („mógłby być”) i pytania („jako gałąź? / jako liść?, / chorągiew – ale jaka?”). Wątpliwości nie opuszczają także czytelnika, po lekturze nasuwają się pytania: kim jest jubilat?, jaki jubileusz świętuje? i przede wszystkim dlaczego „mój czas” jest „nie mój”? Wiersz stanowi poetycki rebus, wywołanie problemu, początek refleksji, a nie jej podsumowanie czy zamknięcie.

W utworze można dostrzec obecność różnych „głosów” – obok „ja” są także „inni”, przed którymi osoba mówiąca się tłumaczy i którzy w zakończeniu przypominają o nadchodzącym jubileuszu. Wielogłosowość wiersza nie jest przypadkowa. Jubileuszy raczej nie świętuje się

² W. Kopański: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1987, s. 442.

samemu, są one bardziej lub mniej oficjalnymi uroczystościami obchodzonymi w gronie najbliższych, współpracowników, znajomych. Najczęściej świętowane jubileusze: zawarcia małżeństwa, otrzymania święceń kapłańskich czy przepracowanych lat przekonują, że czas wiąże jednostkę z „innymi”. Lévinas pisze, że czas nie jest „sprawą oddzielnego i samotnego podmiotu, lecz że jest relacją podmiotu do innego człowieka”³. W kontekście obchodów różnych rocznic zazwyczaj pojawia się myśl o czasie wspólnie spędzonym, zwanym obiektywnym, liczącym wiele dni, miesięcy, lat. Przy czym czas mierzony za pomocą zegarów dzielimy na oficjalny (urzędowy), wypełniony obowiązkami i pracą oraz prywatny, osobisty. Jednak raczej trudno mówić o takim „pospolitym” znaczeniu „czasu prywatnego” w tomie Kuśniewicza i w wierszu *Jubileusz*. W utworze czas miarowy pojawia się za sprawą jubileuszu, o którym, co znamienne, przypominają „inni”. Świętowanie rocznicy zwraca uwagę na określony odcinek czasu, który ma swój początek, osiągnął określony punkt „jubileuszowy” i najczęściej zapowiada jeszcze ciąg dalszy. Ale w utworze nie pojawia się żadna informacja na ten temat, nie wiemy, czy tytuł odnosi się do rocznicy ślubu, rozpoczęcia pracy czy jeszcze innej okazji. Zupełnie jakby takie wiadomości nie były ważne, a sama uroczystość miała inny charakter niż ten powszechnie znany. Barbara Skarga, nawiązując do poglądów Lévinasa, pisze:

Nie ulega wątpliwości, że czas przeżywany i czas miarowy zegarów nie koincydują z sobą. Nie zmienia to jednak sytuacji, że to według tego ostatniego orientujemy się we wszystkich naszych czynnościach. To on wyznacza: terminy, godziny zajęć i odejścia pociągu, to on datuje rozmaite uroczystości, dni wolne od pracy, a także nasze urodziny i dzień śmierci. To ten czas pozwala nam szeregować wydarzenia, uzgodnić konstatację, że coś było wcześniej lub później. [...] **Mój czas, choć go rachuję, ma charakter fenomenalny, gdyż wyznacza moje relacje ze światem.** To nie zmienia jednak faktu, że bez względu na moje wybieganie w przeszłość i przyszłość, po sobocie nastąpi niedziela, a po nie-

³ E. Lévinas: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1999, s. 19.

dzieli poniedziałek. [...] Od czasu zegarów nie możemy uciec, chyba że przekreślimy wszystkie kontakty społeczne. Ten czas rozmija się nieraz z moim czasem wewnętrznym, ale jest miarą mego istnienia społecznego, mego bycia z innymi.

podkr. – E.D.⁴

„Mój czas” w wierszu upływa poza czasem miarowym, czy można jednak powiedzieć, kierując się rozważaniami Barbary Skargi, że „mój czas” w wierszu jest równoznaczny z „czasem wewnętrznym”?

Utwór Kuśniewicza rozpoczyna się od oznajmienia, że pierwszym i ostatnim, początkiem i końcem jest „ja”. Deklaracja wydaje się buńczuczna, oznacza uzurpowanie sobie atrybutów boskich, gdyż stanowi parafrazę wersu z księgi Izajasza – „Ja, Pan, jestem pierwszy, z ostatnimi również Ja będę!”⁵, podobne zdanie pada także w Apokalipsie – „Jam Alfa i Omega, Pierwszy i Ostatni, Początek i Koniec”⁶. O ile jednak w Biblii te sformułowania odnoszą się do wiecznego Boga, o tyle w wierszu podkreślają skończoność „czasu prywatnego” – „po mnie bowiem – nie ja, więc nie ma niczego”. Parafraza znanego powiedzenia – „po nas – potop” – pojawia się w pierwszym wierszu tomu, zatytułowanym *Barok o czasie czeladnika* (Czp, s. 8). To powiedzenie stanowi zatem klamrę kompozycyjną zbioru. Zazwyczaj w ten sposób mówi się o używaniu życia, postawie beztroskiej, nieliczeniu się z konsekwencjami, niemyśleniu o przyszłości, która dla jednostki nie istnieje poza nią samą. W kontekście tomiku i interesującego mnie wiersza stwierdzenie „po mnie – nie ja” przypomina tezy Martina Heideggera z *Sein und Zeit*, że bycie może być rozpatrywane jedynie ze względu na samą jego skończoność. Myśl, że „alfą i omegą”, początkiem i końcem jestem „ja” sam, prowadzi także do separacji, odgrodzenia się od tego, co nie jest mną. Ten sposób myślenia o „moim czasie” bliski jest Lévinasowi. Francuski filozof, patrząc na skończoność jednostki, pyta o relacje łączące to, co skończone,

⁴ B. Skarga: *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*. W: Eadem: *Ślad i obecność*. Warszawa 2004, s. 48.

⁵ Iz., 41, 4. Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktów Tyńskich. Poznań–Warszawa 1980, s. 883.

⁶ Ap., 22, 13. Cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1416.

z nieskończonością (to znaczy z tym, co radykalnie „inne”)⁷. Za sprawą wstępnej deklaracji w *Jubileuszu* wyznaczone zostały „granicę” jednostki, która jest niepoznawalną i niezrozumiałą dla „innych” (odmienność doświadczeń sygnalizuje wers: „nikt kto tam ze mną nie był – nie wie”). Ponownie refleksja wywołana wierszem Kuśniewicza wydaje mi się podobna do poglądów Lévinasa, który eksponuje samotność istnienia:

Poprzez wzrok, poprzez dotyk, poprzez sympatię, przez wspólną pracę jesteśmy z innymi. Wszystkie te relacje są przechodnie: dotykam przedmiotu, widzę Innego. Ale nie *jestem* Innym. Jestem całkowicie sam. To zatem bycie we mnie, fakt, że istnieję, moje *istnienie* (*mon exister*) stanowi element absolutnie nieprzechodni, coś bez intencjonalności, bez odniesień. Wszystko można między bytami wymieniać oprócz istnienia. W tym sensie być to izolować się poprzez istnienie⁸.

Zdaniem Lévinasa, póki istnieję, istnieję jako monada i właśnie dlatego, że bytowanie ludzkie jest samotne, może ono „spotkać to, co inne nieredukowalne do tego, co należy do mnie samego” – samotność jest znakiem odrębności, a odrębność – wielości, samotność jest także warunkiem spotkania⁹. Izolacja, zamykanie się w sobie w twórczości Kuśniewicza przybiera często postać uników, ucieczek, „mnożenia siebie”, które zazwyczaj są różnymi formami samoidentyfikacji lub obrony. W deklaracji, którą rozpoczyna się *Jubileusz*, obok myśli o początku i końcu ważne wydaje się usytuowanie w centrum „ja”. Swoisty „egocentryzm” należy również do charakterystycznych cech twórczości Kuśniewicza – bardzo podobne oznajmienie otwiera przedostatni wiersz w tomie *Czas prywatny* – zatytułowany *Szach*:

⁷ O różnicach pomiędzy poglądami tych filozofów pisze B. Skarga w: „*Czas i inne*”. W: E. Adamek: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków 1997, s. 115. Lévinas, poruszając problem relacji z nieskończonością, ma na myśli Innego – Boga, ale także innych – ludzi, poprzez których twarze „Bóg nawiedza myśli”.

⁸ E. Lévinas: *Czas i to, co inne...*, s. 24.

⁹ B. Skarga: „*Czas i inne*”..., s. 118–119.

Ja – w samym środku
ode mnie
koła odśrodkowo
na ile sięgnąć ręką

Szach; Czp, s. 60

W tym utworze wieloznaczność tytułowego słowa (oznaczającego zarówno figurę w grze, jak i władcę perskiego) staje się początkiem refleksji na temat pozycji jednostki. „Ja” zajmuje określone miejsce na szachownicy swojego życia, wyznaczone przez czas, miejsce i relacje z „innymi”, ale także jest w pewnym sensie panem swego egocentrycznego królestwa. W wierszu *Jubileusz* za sprawą zwrotu: „Najjaśniejszy Panie” również pojawia się postać władcy. Zatem dwa ostatnie utwory tomu *Czas prywatny* łączy nie tylko centralna pozycja „ja”, ale także przypisywanie jednostce roli najważniejszej – takiej, jaka przynależy „głowie państwa”. Z usytuowaniem „ja” w centrum wiąże się jednak niebezpieczeństwo dezorientacji aksjologicznej. „Ja” zajmuje pozycję dotąd zarezerwowaną dla wiary, poczucia przynależności do wspólnoty przechowującej wartości (w niektórych utworach Kuśniewicza proces ten postępuje jeszcze dalej)¹⁰. W wierszu *Jubileusz* zaskakuje bierność podmiotu: to „inni” oddechali, sprawili, że „odtąjałem”, a później

¹⁰ W *Eroice* pojawia się myśl o „absolutnym ja”, które wiąże się z „wyrzuceniem i spaleniem zawartości starej szuflady” – odcięciem jednostki od tego wszystkiego, co wiąże się z tradycją, z wychowaniem, byciem „poza dobrem i złem”. Leszek Kołakowski takie złudzenia nazywa „Nietzscheańską chimera”, wedle której „[...] człowiek wyzwać się może totalnie od wszystkiego – od wszelkiej tradycji, od wszelkiego sensu zastanego, i że sens każdy może być dekretny lub zniesiony w każdej chwili mocą arbitralnej woli lub kaprysu, chimera ta, miast otworzyć przed człowiekiem perspektywę boskiego samotworzenia, zawiesza go w ciemności. Otóż w tej ciemności, gdzie wszystko jest równie dobre, wszystko jest też równie obojętne. Wierzyć, że jestem wszechmocnym prawodawcą wszelkiego możliwego sensu, to wierzyć, że nie ma żadnych racji, by tworzyć lub wydawać jakiegokolwiek w ogóle prawa. Wiara taka nie daje się jednak *bona fide* przyjąć, a jej wynikiem może być tylko rozpaczliwa ucieczka od nicości ku nicości. Być absolutnie wolnym względem sensu, względem wszelkiego nacisku tradycji, to usytuować się w próżni, a więc rozpaść się”. L. Kołakowski: *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*. W: I d e m: *Cywilizacja na ławie oskarżonych*. Warszawa 1990, s. 152.

„wosk na wodę leją”, pragnąc poznać przyszłość. Bierność kończy się jednak wówczas, gdy rozpoczyna się „węszenie” swojego czasu.

Skoncentrowanie uwagi na jednostce i skończoności jej czasu w twórczości Kuśniewicza nie wyklucza pytań eschatologicznych. Indyferentyzm religijny w przypadku większości postaci z utworów „osobliwego” autora jest powierzchowny, w gruncie rzeczy nie przestają ich nurtować wątpliwości natury religijnej, etycznej. Choć pojawia się myśl o nicości („po mnie [...] nie ma niczego”), nie zamyka ona jednak problemu: w *Stanie nieważkości* dziadek bohatera zwraca się do rebego: „Jestli coś poza progiem naszego życia czy też niczego krom pustki” (Sn, s. 51), a mędrzec odpowiada, że jest w „wieczności zawieszenie”. Niezależnie od tego czy wierzymy, że śmierć jest przejściem do lepszego świata, czy myślimy, że po niej następuje tylko nicość, to i tak jest ona (obok narodzin) najważniejszym momentem czasu egzystencjalnego. Barbara Skarga zauważa, że:

Dla każdego z nas, kto osiągnął kres, czas przestaje istnieć. Zatrzymuje się w nieskończonym, wiecznym teraz, na granicy, której się przekroczyć nie da, w spotkaniu z innością radykalną, a może wprost z nicością, nicością, która, gdy jeszcze tu za życia o niej myślimy, przeraża. Nicość, czym ona bowiem jest? Czy w ogóle można powiedzieć, że jest? Czy samo to twierdzenie nie zawiera w sobie sprzeczności?¹¹

Śmierć przerywa „mój czas”, ale – jak podkreśla autorka *Kwintetu metafizycznego* – mój koniec jest tylko moim końcem, kresem mojego czasu, dla innych czas jeszcze się nie skończył¹². Stwierdzenie myślicielki brzmi podobnie do słów z wiersza: „po mnie – nie ja”. Tematyka tanatologiczna także należy do stałych motywów w twórczości Kuśniewicza. Myśl o własnej śmierci i próbach „oswojenia” jej przez kulturę jest głównym problemem *Lekcji martwego języka*. Bohater powieści – porucznik Kiekeritz, fascynuje się śmiercią, paradoksalnie wręcz *delectatio morosa* staje się dla niego sensem życia i zarazem formą

¹¹ B. Skarga: *W poszukiwaniu źródłowego czasu*. W: Eadem: *Kwintet metafizyczny*. Kraków 2005, s. 83.

¹² Ibidem, s. 84.

ucieczki od myśli o własnym końcu, nie tylko nieuchronnym, ale także bliskim. Podobne jest doświadczenie Andrzeja – bohatera *Stanu nieważkości*, który, przeżywając zawał serca, staje w obliczu końca własnego czasu, ale równocześnie doświadcza go w sposób szczególny, identycznie jak Kiekeritz, jest zafascynowany śmiercią, smakuje jej (Sn, s. 124).

Odrzucenie przyszłości wynikające z przekonania, że „po mnie – nie ja”, prowadzi do skoncentrowania uwagi na przeszłości. To, co minęło, zostało przepuszczone przez filtr wspomnień, stanowi zatem rodzaj interpretacji przeszłości. Nieważne są daty, konkretne wydarzenia, lecz obrazy, zapachy, smaki, sny, istotne z punktu widzenia jednostki. Pamięć staje się archiwum, zgromadzone w nim są cymelia, czyli „wspomnienia mi najdroższe lub, przeciwnie, najstraszniejsze, niechętnie opowiadane, jakby tylko dla mnie”, które są „nie do zapomnienia, są czymś, co najgłębiej mnie wiąże z przeszłością, z tym, jakim kiedyś byłem”¹³. „Mój czas” wiąże się z poczuciem tożsamości, samorozumieniem, z dostrzeganiem ciągłości pomiędzy sobą obecnie i sobą z przeszłości. Moja historia – „ściśle związana z pamięcią, z tą dialektyką przypominania i zapomnienia”¹⁴, której rola w budowaniu tożsamości „ja” jest nie do przecenienia, oznacza autointerpretację. W wierszu jednak czas jest „mój” i „nie mój”. Przez powtórzenie i zaprzeczenie został wyeksponowany zaimek dzierżawczy, wskazujący na relacje pomiędzy członami, do których się odnosi. Czas „mój” to ten, który mamy tylko dla siebie, trudno jednak wyjaśnić, co to oznacza. Barbara Skarga pisze, że język wobec chronosu bywa bezradny:

Mówimy więc na przykład: mam czas. Co znaczy owo „mam”? Gdzie go chowam, trzymam? To mój czas. Ja go posiadam, a może przeciwnie, on jakoś posiada mnie? Ktoś mówi: daj mi trochę czasu – jakbym mogła mój czas podzielić na kawałki.

¹³ „W cymeliach Ja otwiera się przed sobą w szczerości dramatycznej i nie do pokonania. Nie może się ich wyzbyć, zatrzeć, choćby się ich wstydził lub choćby obejmowała go groza. Chce je utrwalić, i zazdrośnie strzec, gdyż mają dlań wartość najwyższą. Cymelia są skarbcem intymności, przeżyć najgłębiej moich, co do których nie mogę mieć wątpliwości, bez względu na to, jakbym je dziś oceniał”. B. S k a r g a: *Tożsamość ja i pamięć*. „Znak” 1995, nr 5, s. 14.

¹⁴ Ibidem, s. 9–10.

Dziękuję go, rzeczywiście, na takie lub inne sprawy, takie lub inne zajęcia, używam go przyjaciółom, ale niekiedy mam poczucie, że go tracę, więc jakoś go posiadam. Wszystkie podobne słowa świadczą o traktowaniu czasu niby jakiegoś przedmiotu, jakiejś rzeczy. Czas jednak rzeczą nie jest, język, więc nas zwodzi, zwoździ jednak tylko w wypadku, gdyśmy chcieli na jego podstawie określić, czym czas jest, natomiast trafnie opisuje nasze doświadczenie. Co więcej, poucza, że doświadczenie nie jest jednoznaczne. Mówimy bowiem jeszcze, że czas jest nam dany. Co jednak znaczy „dany”? Czy stanowi dar? Czyj dar i jaki dar? Jakaś wielka przestrzeń otwiera się natychmiast przed nami, gdy podobne stawiamy pytania. Zwłaszcza że ów dar jest jakąś wartością, wartością niebywałą, niepowtarzalną. Wszakże każdemu dany jest raz i, co więcej, w określonej mierze¹⁵.

Paradoksalne określenie czasu jako „mojego” i „nie swojego” może stanowić również nawiązanie do myśli Heideggera i egzystencjalistów o czasie, który jest moim, choć nie został przeze mnie wybrany, lecz mi narzucony. Przecistawienie czasu „mojego” i „nie swojego” w wierszu zostało wyeksponowane przez kontrast dwóch obrazów (z początkowego i końcowego fragmentu utworu). Właściwie trzeba by tutaj mówić o dwóch „czasoprzestrzeniach”. Pierwsza, wyraźnie afirmowana, wiąże się z „moim czasem”, wyłania się z przeszłości i ze wspomnień w postaci obrazu zamku z fosą, odgłosów dział i szczekania gończej sfory. Człowiek z wiersza Kuśniewicza „stamtąd” rusza „wprost do wiatru”. „Czasoprzestrzeń” zamkowo-jaśniepańska jest nacechowana pozytywnie. Ta część wiersza ma charakter baśniowy, kojarzy się z legendami i ginącymi w mroku niepamięci początkami. Tu „ja” utożsamia się z sobą. Proces budowania tożsamości rozpoczyna się od poznania przestrzeni, w której jest się u siebie, odkrywania własnej genealogii („galeria przodków”) i szukania sposobu komunikacji ze światem – „dobierania twarzy”. Zwłaszcza ostatni gest wydaje się istotny, przywołana w nim została twarz, która, zdaniem Lévinasa, „udostępnia i ukrywa innego”¹⁶. Podobne poszukiwanie twarzy w gale-

¹⁵ B. Skarga: *W poszukiwaniu źródłowego czasu...*, s. 64.

¹⁶ E. Lévinas: *Czas i to, co inne...*, s. 84.

rii przodków przedstawione zostało w *Stanie nieważkości*. Bohater tej powieści, doświadczając bliskości śmierci, zwraca się ku przeszłości, wyobraża sobie „Wielkiego Przodka, Nad-Ojca i Super-Dziadka, jako postać złożoną z cząstek różnych, pozszywaną z cech należących do kilku generacji, rodzaj szacownego pomnika Fatum czy Nemezis” i wyjaśnia, że w gruncie rzeczy nie interesują go protoplaści, lecz on sam:

Dogrzebując się warstw starszych, dawniejszych, a więc bardziej autentycznych, odmładzałem się, a może starałem odmłodzić, przez zwielokrotnienie w istnieniu, przez jakby pączkowanie, a zatem rozmnażanie, jak to czynią niektóre rośliny, a także okazy prymitywnej, lecz mądrej fauny, zwłaszcza wodnej, i nie wyłącznie. Odzyskiwałem poczucie autentyzmu utracone w zgiełku nowoczesności, nudy, jałowości i wszelkich innych udręk. Trzeba tylko o jednym pamiętać: by się w zapale eksperymentowania zbyt nie zatracić, nie rozpląnąć czy nie roztopić w zwielokrotnieniu bytu pomnożonego i w końcu zniknąć całkowicie w falach narastającej zewsząd, wszechogarniającej fikcji.

Sn, s. 65

Poszukiwanie twarzy w przeszłości wiąże się z fikcją, zmyśleniem, jest sposobem przezwyciężenia własnej skończoności, reakcją na nowoczesną nudę i jałowość, ale przede wszystkim „odzyskiwaniem poczucia autentyzmu” – procesem odnajdywania siebie. Gest „dobierania twarzy” w galerii przodków oznacza wyjście poza siebie, dostrzeżenie ciągłości, łączności z tymi, którzy byli wcześniej. Jednak sformułowanie to nie przestaje niepokoić. Józef Tischner, przywołując poglądy Emmanuela Lévinasa, podkreśla, że „rzeczy mają wyglądy, ludzie mają twarze”. Autor *Filozofii dramatu* dodaje, że „twarze objawiają się” i istnieje przede wszystkim „szczerłość twarzy, jej szczerza ekspozycja, bez ochrony”¹⁷. Twarz nie jest ani zasłoną, ani maską, jakże wobec tego można ją „dobierać”? Tischner zauważa jednak, że często ulegamy „idealności twarzy”:

¹⁷ J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Kraków 2006, s. 20–21.

Idealność tę nazywamy prawdą. Co jednak nie znaczy, że twarz jest, że żyje we wcieleniu – sedno sprawy polega na tym, iż dla samego maskującego się jego własna twarz może być wyłącznie taką idealnością, której szuka on dla samego siebie. Może więc jego dzisiejsza maska jest jedynie drogą do uzyskania twarzy?¹⁸

Wobec tego „dobieranie twarzy w galerii przodków” oznaczałoby poszukiwanie znaku własnej, niepowtarzalnej istoty w opozycji do „innych”, byłoby równoznaczne z budowaniem tożsamości, a osoba z wiersza Kuśniewicza przypominałaby postać Pana Cogito obserwującego w lustrze swoją twarz ze znanego wiersza Zbigniewa Herberta¹⁹. W *Jubileuszu* konstruowanie tożsamości przez jednostkę przebiega w sposób opisany przez Charlesa Taylora. Ważny jest wpływ „znaczących innych” (w wierszu są nimi przodkowie, ale także „inni”, przed którymi osoba z wiersza się tłumaczy i usprawiedliwia), jednostka „negocjuje” własną tożsamość z otoczeniem, uznanie przez „innych” jest bowiem warunkiem spełnionej tożsamości²⁰. Proces ten ma ścisły związek z czasem:

To, kim jestem, musi być rozumiane jako to, kim się stałem. Aby dokonać właściwej oceny, musimy spojrzeć zarówno wstecz, jak

¹⁸ Ibidem, s. 62.

¹⁹ Mam tu na myśli wiersz *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* otwierający tom *Pan Cogito* (1974). W komentarzu do tego utworu D. Opacka-Walasek pisze: „Pan Cogito chce poznać siebie, szuka w odbiciu znaku własnej, niepowtarzalnej istoty, tożsamości. I – nie znajduje, jak powiada na końcu wiersza »przegrałem turniej z twarzą«. Odnajduje bowiem w obrazie tylko dziedzictwo przodków, utrwalone w anatomii jego twarzy wspólne cechy ewolucyjne ludzkiego gatunku: zbyt blisko osadzone oczy, podwójny podbródek, odstające uszy, niskie czoło. To nie są jego indywidualne osobowe atrybuty; to spadek po poprzednich ogniwach ewolucyjnego łańcucha [...]. Ostatecznie – szukanie siebie, własnej twarzy, kończy się porażką. Bohater odchodzi przegrany. Gdzie indziej – w innej swojej, wewnętrznej sferze – będzie musiał poszukać znaku tożsamości. Nie w twarzy, choć »mieć twarz« i »zachować twarz« to dla myślącego człowieka sprawa raczej zasadnicza.” D. O p a c k a - W a l a s e k: *Czytając Herberta*. Katowice 2001, s. 170–171, 172. Pana Cogito obserwującego w lustrze swoją twarz przypomina także bohater *Stanu nieważkości*, piszę o tym w części zatytułowanej „*Nierzeczywista rzeczywistość*”.

²⁰ Ch. Taylor: *Źródła współczesnej tożsamości*. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Przygotował i przedmową opatrzył K. Michalski. Kraków 1995, s. 13–15.

i przed siebie. Chodzi o to, że jako istota, która rozwija się i staje mogą znać samego siebie tylko poprzez moją historię dojrzewania i regresji, historię zwycięstw i klęsk. Moje samorozumienie ma z konieczności wymiar czasowy i opiera się na narracji²¹.

W wierszu Kuśniewicza opowieść o sobie samym jest sygnalizowana przy pomocy poetyckich skrótów. Przeszłości zarysowanej za sprawą baśniowo-onirycznej „czasoprzestrzeni” została przeciwstawiona teraźniejszość, przywoływana przez słowa „wprost do wiatru”. Pierwsze miejsce przypomina scenę, natomiast drugie wydaje się bezkształtne, chaotyczne, dominuje tu żywioł, wobec którego jednostka jest bezsilna. Zdaniem Władysława Kopalińskiego, wiatr m.in. symbolizuje ruch, wędrówkę i tułaczkę (oddają to powiedzenia: „gonić, pędzić wiatry po świecie”, „pomyślny wiatr”), kruchość, ulotność życia („przeminęło z wiatrem”), przeciwieństwa, którym trzeba stawić czoło („iść pod wiatr”), ale także uległość („iść z wiatrem”)²². Dla moich rozważań jednak szczególnie ważne jest jeszcze jedno symboliczne znaczenie wiatru, o którym Kopaliński pisze, przywołując następujący cytat z *Pana Tadeusza*: „Czas jest to wiatr: on tylko małą świecę zdmuchnie, wielki pożar od wiatru tym mocniej wybuchnie”²³. Fragment utworu Kuśniewicza, w którym przywołany został widok liści i gałęzi miotanych wiatrem, budzi refleksję na temat kruchości życia, bezsilności wobec przemijania, „wrzucenia w czas”, „skazania na egzystencję”. W Biblii opadłe liście symbolizują przemijanie pokoleń – „Jak gęste liście na bujnym drzewie, jedno spadają a drugie wyrastają, podobnie pokolenia ciała i krwi, jedno umiera a drugie się rodzi”²⁴, a także ludzkie grzechy i słabości – „My wszyscy opadliśmy zwiedli jak liście, a nasze winy poniosły nas jak wichry”²⁵. Powiedzenie „liść na wietrze” oznacza także człowieka niestałego²⁶. Wers

²¹ Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i inni. Naukowo oprac. T. Gładacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001, s. 95.

²² W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 1272.

²³ Idem: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 455.

²⁴ Syr., 14, 18. *Pismo Święte...*, s. 794.

²⁵ Iz., 64, 5. Ibidem, s. 904.

²⁶ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 455.

„chorągiew – ale jaka?”, staje się pytaniem o wybory, ale także o postawy – związek frazeologiczny „chorągiewka na wietrze” odnosi się do osób chwiejnych, łatwo ulegających wpływom, często zmieniających przekonania. Ten fragment wiersza Kuśniewicza złożony jest właściwie z samych pytań i wątpliwości, przywołuje różne postawy wobec „mojego czasu”.

Tytułowy jubileusz staje się początkiem rozważań na temat „ja”. Jednostka jest uzależniona od swego czasu, który jednak w wierszu nie jest równoznaczny z czasem zegarowym, lecz znacznie bardziej oznacza czas świadomości, związany z procesem tożsamościowym. Korzystając z tytułu pracy Barbary Skargi, można powiedzieć, że w poetycki sposób została w wierszu zrekonstruowana wyprawa „w poszukiwaniu źródłowego czasu”. Przy czym początek tego czasu wyznaczony został nie tyle przez narodziny, ile samorozumienie – „wywęszenie” własnego czasu. Następnie przez poznanie genealogii, poszukiwanie cech indywidualnych w opozycji do tego, co nie moje („dobieranie twarzy”), negocjacje z otoczeniem, próby określenia swego miejsca i zajęcia stanowiska wobec wrzucenia „na wiatr” droga prowadzi do deklaracji – „to ja”, czyli do utożsamienia się z sobą samym. Przy czym zarówno w interesującym mnie tekście, jak i w większości utworów „galicyjskiego outsidera”, obraz jednostki jest skomplikowany. Zazwyczaj jest to ktoś niezadomowiony w teraźniejszości, uciekający w przeszłość, zmyślenie, fantazję, poszukujący siebie w spotkaniach z „innymi”, ale jeszcze częściej izolujący się i unikający kontaktów. Przyczyną ucieczek bywa obawa, lęk, ale także duma i wyniosłość. Człowiek w tekstach autora *Czasu prywatnego* jest miotany sprzecznymi emocjami, z jednej strony pragnie bliskości drugiego, z drugiej – nie potrafi wyjść poza siebie, zamyka się w obrębie „własnej pestki”, we własnym czasie i własnych, niedostępnych dla innych, doświadczeniach.

Dostrzeżenie uniwersalnych znaczeń *Jubileuszu* nie wyklucza jednak innych odczytań. Pod wpływem lektury nasuwają się również odmienne odpowiedzi na pytanie: kim jest podmiot tego wiersza? Korzystając z koncepcji podmiotowości opisanych przez Ryszarda Nycza, można w wierszu dostrzec „ja” sylleptyczne, czyli takie, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby jednocześnie: „jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fik-

cyjno-powieściowe”²⁷. Badacz dodaje, że najbardziej znamienym sygnałem odmienności grupy tekstów, w których odnaleźć można „ja” sylleptyczne, jest tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu – autor „wkracza” w ten sposób do tekstu, przyjmując rolę bohatera już nie całkiem fikcyjnej historii²⁸. W autobiograficznej (w znacznej mierze) twórczości Kuśniewicza opisany przypadek odnajdziemy w *Stanie nieważkości*. Bohater powieści, tak jak pisarz, ma na imię Andrzej, pochodzi z dawnych Kresów Wschodnich i po zawale serca jest pacjentem oddziału kardiologicznego. Sądzę, że w utworach autora *Nawrócenia* można dostrzec strategię „pisanja sobą”, o której Nycz pisze (w odniesieniu do Herlinga-Grudzińskiego), że oznacza autobiograficzne podłoże fikcjonalnego pisarstwa – formę „tekstualizacji własnego doświadczenia, a zatem i związania na trwałe podmiotu piszącego z tekstem”²⁹. W wierszu *Jubileusz* o tożsamości „ja” z tekstu i „ja” poety pozwala mówić informacja o laniu wosku na wodę. Ten powszechnie znany zwyczaj wiąże się z andrzejkami, czyli wróceniem w dniu 29 listopada w wigilię imienin Andrzeja. Zaszyfrowane w tekście imię autora przekonuje, że chce on „być” w swoim tekście, zaświadczyć go własnym doświadczeniem. Urodzony na początku XX wieku na rubieżach c.k. monarchii potomek rodu galicyjskiego był wychowywany w atmosferze z poprzedniego stulecia, słyszał zapewne jeszcze „grzmot zamkowych dział i szczekanie gończej sfory”. Pisarz sam doświadczył, co znaczy „być wysadzonym z siodła”, czym jest „wykorzenienie” i jak trudno na powrót odnaleźć drogę do symbolicznego domu. Niezgoda na teraźniejszość, wymykanie się z niej, o których Kuśniewicz mówi w *Puzzle pamięci*, w wierszu są równoznaczne z przekonaniem, że czas jest „mój – nie mój”. Czasem prywatnym dla pisarza jest przeszłość i galicyjska wspólnota.

²⁷ R. N y c z: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: I d e m: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 108.

²⁸ Ibidem.

²⁹ R. N y c z: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: I d e m: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 68–69. Powyższe stwierdzenia w znacznej mierze można odnieść do twórczości Kuśniewicza.

Jeszcze inna odpowiedź na pytanie o postać jubilata wiąże się z zamkową scenerią, arystokratycznymi przodkami i zwrotem: „Najjaśniejszy Panie!”. Znajomość najbardziej charakterystycznych motywów twórczości Kuśniewicza i fascynacji tego pisarza – prowadzi do przypuszczenia, że jubilatem może być także sam cesarz Franciszek Józef, który hucznie obchodził jubileusz: dwudziestopięciolecia pożycia małżeńskiego i sześćdziesięciolecia panowania³⁰. Franciszek Józef jest postrzegany przede wszystkim jako władca potężnej monarchii, „pierwszy urzędnik” w państwie. Wizerunek publiczny przysłonił jednostkę z jej czasem prywatnym.

Utwór przypomina puzzle, które można jednak układać na wiele sposobów. Za każdym razem w *Jubileuszu* ukazany jest świat widziany z perspektywy „ja”. Arystokratyzm, spoglądanie z góry, skrajny wręcz indywidualizm okazują się sposobami obrony jednostki. Osobowość staje się wartością zagrożoną, czymś, niegotowym, wymagającym żmudnych poszukiwań. „Czas prywatny” jest czasem budowania tożsamości, „jubileusze” to przerwy potrzebne nie tyle na podsumowanie i wnioski, ile znacznie bardziej na sformułowanie pytań i wątpliwości umożliwiających dalsze poszukiwania „własnego czasu”.

Wiersz zamykający tom *Czas prywatny* pozwala dostrzec charakterystyczną dla twórczości Kuśniewicza koncepcję człowieka – jednostki słabej, zdeorientowanej aksjologicznie, ulegającej różnym wpływom, zmiennej, chwiejnej w swoich poglądach, wyobcowanej w czasie i przestrzeni, świadomej własnej skończoności. Ale jednocześnie jest to jednostka z wysiłkiem poszukująca własnej „tożsamości w czasach zmiany”, „węsząca” swój czas.

³⁰ Pierwszy z nich odbył się w 1879 roku, a drugi – w 1908. Z okazji tych jubileuszy zorganizowano w Wiedniu barwne pochody. Zob. S. Grodzicki: *Franciszek Józef I*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 129, 162. W kontekście wiersza Kuśniewicza warto zauważyć, że rozdział monografii poświęcony opisowi środowiska społecznego, w jakim wzrastał młody Franciszek Józef I, został zatytułowany *Po nas choćby potop* (ibidem, s. 24–30).

„Ostatnie słowo”

W przeciwieństwie do innych utworów Andrzeja Kuśniewicza *Lekcja anatomii* nie wzbudziła wielkiego zainteresowania, nie poświęcono jej prac badawczych i recenzji, jednakże na tle bogatej twórczości tego pisarza zajmuje miejsce szczególne. Tekst należy bowiem do utworów pisanych *in articulo mortis*, ukazał się na łamach „Twórczości” dwa lata po śmierci autora. *Lekcja anatomii* opatrzona została przez redakcję pisma podtytułem „fragmenty projektowanej powieści” oraz wyjaśnieniem, że pisarz pracował nad nimi przez ostatnie dwa lata życia, „praca szła mu niesporo, niszczył całe napisane rozdziały, nie będąc z nich zadowolony”, zachowały się tylko „szczątkowe fragmenty”, opublikowane za zgodą żony zmarłego (La, s. 90).

Kuśniewiczowskie *inedita* składają się z siedmiu części, które znacznie różnią się od siebie zarówno długością, jak i charakterem. Tekst rozpoczyna się opisem „częstki inscenizacji”, filmu lub komedii kostiumowej, przypominającym rozbudowane didaskalia. Sceną jest pokój z łóżkiem z baldachimem, aktorem – stojący tyłem do widzów lokaj w peruce i białych pończochach, wypatrujący bądź czatujący na coś. Fragment drugi to „jakby próba interpretacji”, w której narrator wyjaśnia, że w opisanym wcześniej pomieszczeniu po raz pierwszy ujrzał to, co „szczątkowo uchowało się do dzisiaj mimo kolejnych wykolejeń i w następstwie deformacji aż do ostatecznego zniekształcenia” (La, s. 91). Potem w rozmowie z lekarzem padają „pytania wstępne” dotyczące śmierci i starości oraz pojawia się porównanie poczucia „zanikania, bliskiego odejścia” do „aury” drzew szpilkowych. Kolejna część ma niejasny status marzenia (?), relacji (?), wspomnienia (?), jest zapisem rozmowy ze spotkanym na przełęczy górskiej mężczyzną, podczas której przywołane zostały szlaki i szczyty wspominane przez Kuśniewicza także w rozmowie z Grażyną Szcześniak (Pp, s. 12–13). Okolice związane z biografią pisarza pojawiają się również w następnych fragmentach: wspomnieniach Podola – „pejzażu romantycznego z wczesnego dzieciństwa” (jary Strypy i Seretu, Trembowla, Dniestr, Halicz), rodzinnego domu („salon różowy”), Rabki i Zakopanego. W szóstej części przypomniana została postać dobrze znana czytelnikom utworów

Kuśniewicza – Jewhen – „półmnich, półbłazen, półfilozof” (La, s. 94). Podobnie jak w powieści *W drodze do Koryntu* nie wiadomo, czy jest on osobą realną, przyjacielem, *alter ego*, sobowtorem, czy też jedynie wytworem wyobraźni narratora. Następnie rozpoczyna się wspólna gra – „zerkął na mnie z ukosa, gdy tak go sobie ustawiałem i formowałem, żeby razem” (La, s. 94). Bohaterką spektaklu – marzenia „ubóstwiająco-erotycznego” jest Izabella Kastylijska – „Pobożna Królowa, pogromczyni pogan” (której historia została przywołana także w *Witrażu*). W ostatnim fragmencie pojawia się wątek morderstwa mieszkającego samotnie włościanina. W odnalezieniu winnego miał pomóc słynny jasnovidz – Ossowiecki (postać autentyczna, wspominana przez pisarza³¹). Jednakże w *Lekcji anatomii* (tak jak w *Królu Obojga Sycylii*) śledztwo nie kończy się wykryciem prawdziwego mordercy. Znacznie ważniejsze od wiadomości: „kto zabił”, jest samo poszukiwanie winnego i relacja z sekcji zwłok ofiary. Szczegółowy opis krojonego ciała przypomina słynny obraz Rembrandta (przywołany w tytule projektowanej powieści), zakończenie z kolei – raczej malarstwo surrealistyczne:

A tam obok, hen, hen daleko w Nieokreślonym Czasie, Nieokreślonej Rzeczywistości – Ja? On? Ktoś? Nikt? Żaden z nas?

I tak stanęliśmy obaj – ja i on. On – Jewhen – jak to on. Lisia, chytra, drwiąca mina, prawa ręka wywinięta aż na plecy, w niej para rękawiczek, druga, lewa, opuszczona luzem. A ja moje lewe ramię przrzuciłem przez jego lewe ramię, takeśmy obaj stali i patrzyli przed siebie. A naprzeciw nas – akwarium – jakaś duża, płaska jak flądra ryba, ale nie flądra, raczej jakiś drapieżnik chyba sądząc po oczach wielkich i wpatrzonych w nas, a my w nią. I to wszystko było „obok” i „dawno” – gdyż, jak wszyscy pamiętają, Jewhen – a zaświadczyć o fakcie odejścia czy też zejścia, może jego żyjąca dotąd siostra, Ołena – nie był widoczny zwykłym okiem profana; a ja jedną nogą na ziemi, a drugą już zawieszoną w próżni, nazywanej przez niektórych „tamnym światem”. Tak więc jakby mnie nie było. A byłem. Obajśmy niezawodnie byli, zaświadczyć może ryba flądrowata wpatrzona w nas,

³¹ Pp, s. 12.

gdyż nas na pewno, mając tuż-tuż przed sobą, widziała, przyglądając się nieruchomo.

La, s. 101

Zagadkowa scena końcowa (podobnie jak pierwsza) jest wypełniona ciszą i wyczekiwaniem, wypatrywaniem.

Fragmentaryczność *Lekcji anatomii* sprawia, że podczas lektury metafora śladu nasuwa się na myśl niemal natychmiast. „Szczątki planowanej powieści” są „dziełem” niegotowym, niespójnym, przypominającym sylwy współczesne. Ryszard Nycz pisze, że tego rodzaju teksty są „partyturą oczekującą lekturowego »wykonania« – integracji tekstu wyznaczonej repertuarem spójnościowych wskaźników”³². Sądzę, że możliwość takiego odczytania daje spojrzenie na *Lekcję anatomii* przez pryzmat całości twórczości Kuśniewicza, a także biografii pisarza. W opublikowanym po śmierci autora tekście odnajdziemy postacie i wątki znane z wcześniejszych tekstów, a także autocytaty, zdania, które czytelnikom *W drodze do Koryntu* czy *Stref* wydadzą się bardzo znajome. Pisarz jawnie powraca do tego, co się „kiedyś pomyślało, a może i napisało” (La, s. 100). „Ślady” wcześniejszych utworów Kuśniewicza odcisnęły się zarówno w przedstawianej przestrzeni – okolicy „trójkąta łak”, postaciach (Jewhen, Ołena), jak i przywoływanych motywach, wątkach. Planowana powieść stanowi podsumowanie twórczości, autointerpretację i autokomentarz. Z drugiej strony jednak, *Lekcja anatomii* (podobnie jak większość utworów Kuśniewicza) w znacznej mierze ma charakter autobiograficzny, w związku z tym skłania do „trybu czytania” (charakterystycznego dla tego typu literatury), w którym – jak pisze Barbara Gutkowska – „obecność autora jest traktowana jako ślad rzeczywistej, uwiarygodnionej paktem autobiograficznym i sygnowanej nazwiskiem konkretnej egzystencji”³³. W ostatnich fragmentach obok „śladów literatury” odnajdziemy także „ślady życia”. Splot motywów autotematycznych i autobiograficznych sprzyja zacieraaniu granic między życiem i literaturą. Podobną rolę odgrywa hybrydyczność tego tekstu, który niewiele ma wspólnego z tradycyjnie rozu-

³² R. N y c z: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 33.

³³ B. G u t k o w s k a: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 13.

mianą powieścią, bardziej przypomina luźne zapiski, rozważania czy esej autobiograficzny. Przede wszystkim obecne tu ślady literatury i życia pozwalają sformułować wnioski na temat strategii konstruowania tożsamości (widocznej w *Stanie nieważkości*, *W drodze do Koryntu* i innych utworach) w pisarstwie autora *Nawrócenia*. Problem relacji pomiędzy autorem i podmiotem literackim („ja” tekstowym i „ja” twórcy) jest wyraźny we wszystkich utworach Kuśniewicza, jednak w „szczątkowych fragmentach” staje się kluczowym motywem i pozwala odpowiedzieć to, co wcześniej wiązało się jedynie z intuicjami, czy było tylko sygnalizowane.

Trudno pominąć personalny aspekt literatury w tekstach, które zwykliśmy nazywać „ostatnimi” lub „późną twórczością”. Słowa wypowiedziane tuż przed śmiercią zazwyczaj są traktowane ze szczególną uwagą, często mają bowiem charakter ostatniej woli pozostawionej potomnym³⁴. W *Lekcji anatomii* można odnaleźć formuły testamentowe:

Więc zanim co, spowiadam się z moich obrzydliwości, przypadłości, przeciętności, bylejakości ukrytej pod pozorem mądrości, wszelkich talentów, bystrości pojmowania i kojarzeń, w ogóle wszystkiego tego, o czym zapewniali ci, którym z takiej czy innej przyczyny zależało na tym, żebym wyglądał jak najkorzystniej, gdyż to rzutowało i na nich w jakiś sposób.

Więc nie dla siebie, ale dla nich, tych – jakby ich można nazywać – potomnych, czy pozostałych na razie jeszcze na placu boju, te słowa, to świadectwo lęków oraz przejść, przekroczeń pewnych granic czy barier napotykanych w najmniej spodziewanych chwilach. Można by powiedzieć: naróża faktów, o które się ocieramy, a często i kaleczymy. I tak – godzina po godzinie, i godzina po godzinie.

La, s. 91

Wewnętrzny przymus powiedzenia świata prawdy o sobie bywa „pilną i nieodpartą potrzebą pisarzy znajdujących się u schyłku ży-

³⁴ Zob. m.in.: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. W. Kalaga, E. Knapik. Współpraca redakcyjna P. Jędrzejko, S. Kosz, M. Trzęsiok. Katowice 2002; M. Wallis: *Późna twórczość wielkich mistrzów*. Warszawa 1975; T. Wójcik: *Późna twórczość wielkich poetów: dramat formy*. Warszawa 2005.

cia”³⁵. Jednakże w *Lekcji anatomii*, podobnie jak w sylwach, wyznanie jest obiecanie, ale „odraczane” i tak naprawdę niespełnione³⁶. Autoironia, z jaką testator „spowiada” się ze swoich „obrzydliwości, przypadłości i przeciętności”, stanowi ważny trop podmiotowy. Z jednej strony, należy do zespołu chwytów charakterystycznych dla rozpoznawalnego stylu pisarza, odnajdziemy ją zarówno w powieściach (*W drodze do Koryntu*, *Stanie nieważkości* i innych), jak i w wyrażnie autobiograficznej *Mojej historii literatury*, a także w wielu wierszach Kuśniewicza. Z drugiej strony, ironia wiąże się z przekonaniami na temat natury ludzkiej. W przywołanym fragmencie wyrażnie zostało podkreślone uzależnienie od „innych”, dopasowywanie się do ich oczekiwań, założeń, odgrywanie przez jednostkę narzuconej roli. Problematyka „teatru międzyludzkiego” (tak charakterystyczna dla utworów Gombrowicza³⁷) nie jest obca Kuśniewiczowi.

Parafrazując tytuł znanej pracy Ervinga Goffmana, można powiedzieć, że pisarz pokazuje „człowieka w teatrze kultury”³⁸, który gra „wzajemnie z innymi, wspólnie z innymi”, jest bohaterem dramatu i „więźniem” sceny³⁹. Ironia wyraża brak złudzeń, że można mieć wpływ na własną rolę. Emilowi R. z *Króla Obojga Sycylii* wydaje się, że poznał prawdę o sobie, podczas przedstawienia *Edypa króla* przeżywa chwilę olśnienia, krzyczy „teraz już wiem”, w gruncie rzeczy jednak dopasowuje się do roli antycznego bohatera, bądź artysty-dekadenta (KOS, s. 54–55). W utworach Kuśniewicza podkreślana jest nie tylko wzajemność gry, ale także znaczenie czasu i miejsca, w którym się ona odbywa. Obraz człowieka w utworach tego pisarza zbliża się zatem do koncepcji – „istoty dramatycznej”, która przeżywa swój czas, „mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod

³⁵ Z. Kopeć: *Maski pożegnalne*. W: *Styl późny...*, s. 54.

³⁶ P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 78.

³⁷ Zob. na ten temat m.in. Z. Łapiński: *„Ja, Ferdynand”*. Kraków 1997.

³⁸ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Oprac. i słowem wstępnym opatrzył J. Szacki. Przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak. Warszawa 2000.

³⁹ Zob. I. Krzeminski: *Goffman: życie jako teatr*. „Dialog” 1979, nr 6, s. 119, 120.

nogami”⁴⁰. W twórczości autora *Nawrócenia* przywiązanie do miejsca odgrywa kluczową rolę. W związku z tym badacze często piszą o galicyjskości czy kresowości prozy Kuśniewicza, a Ryszard Nycz zaliczył twórczość tego pisarza do nurtu regionalno-etnocentrycznego, dla którego charakterystyczna jest „strategia zadowolenia”⁴¹. Utrata domu wiąże się z poczuciem zagubienia aksjologicznego, braku punktu odniesienia. Bohaterowie większości utworów Kuśniewicza są „bezdomni”, nie znajdują swojego miejsca w teraźniejszości. Podobnie w *Lekcji anatomii* współczesność jest właściwie nieobecna, natomiast nieustannie są podejmowane powroty w „strony pamięci”. Charakterystyczne jest również poczucie „odosobnienia wewnętrznego” (La, s. 100), które wiąże się z naturalną w okresie starości introwersją, pogrążaniem w samym sobie, odgradzaniem od świata zewnętrznego.

Podmiot ostatniego utworu Kuśniewicza ma świadomość odgrywanej przez siebie roli, powtarza konwencjonalne zwroty do potomnych, którym zostawia „świadełstwo lęków oraz przeżyć, przekroczeń pewnych granic czy barier”. Szczególnie znaczące wydaje się pragnienie pozostawienia właśnie „świadełstwa”, które jest równoznaczne z auto-narracją, opowieścią o swoim życiu z perspektywy nieuchronnego końca. Dla Józefa Tischnera świadectwo wiąże się z „do-świadczaniem” – „dochodzeniem do świadectwa”, a jedyne doświadczenie w pełnym tego słowa znaczeniu stanowi spotkanie z „innym”⁴². Filozof podkreśla, że ten, kto spotyka, wykracza poza siebie: w stronę drugiego człowieka, któremu może dać świadectwo i ku Bogu, czyli Temu, który żąda świadectwa. W *Lekcji anatomii* odnajdziemy przede wszystkim pierwszy aspekt doświadczenia. Relacje z „innymi” (podobnie jak w wierszu *Konfortyzm*) są tu opisywane przy użyciu metaforyki przestrzennej, w odniesieniu do „ja”, „inny” jest „obok”, „ponad” lub „poza mną”. Rozmowy z doktorem, z osobą spotkaną na przełęczu, z przyjacielem

⁴⁰ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 5.

⁴¹ R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: Idem: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 80.

⁴² J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 19. Por. B. Skarga: *O doświadczeniu*. W: Eadem: *Kwintet metafizyczny...*, s. 120.

kończą się milczeniem; lekarz „cierpliwie słucha relacji i uśmiecha się pobłaźliwie” (La, s. 92), a spotkany w górach wydaje się „znudzony moim gadaniem, niezaspokojony w swej dociekliwości człowieka rozsądnego” (La, s. 93), odchodzi, znika. Pytający pozostaje sam z wątpliwościami. Rozmowy opisane w *Lekcji anatomii* w gruncie rzeczy są bardziej monologami niż dialogami. „Inny” jest słuchaczem, to dzięki niemu można usłyszeć własne myśli. Raczej nie znajdziemy w tekście Kuśniewicza „otwarcia dialogicznego”, „wzajemności”, zamiast tego jest dystans do drugiego, ale także do siebie (autoironia). Zazwyczaj spotkania w świetle pisarstwa tego autora okazują się niemożliwe. Dominuje tu przekonanie o braku komunikacji i porozumienia. Pisarstwo kowenickiego twórcy ukazuje przede wszystkim trudne spotkania na płaszczyźnie międzyludzkiej, spotkania, które są niezrealizowanym marzeniem, ideą, wartością, czymś nieosiągalnym. Znacznie częstsze w tej twórczości jest zamykanie się, konieczność samodefiniowania w opozycji do „innego”.

Doświadczeniem kluczowym w *Lekcji anatomii* jest przemijanie. Człowiek z tego utworu obawia się śmierci, choć jednocześnie wy-czekuje jej, jest pogodzony z nieuchronnym porządkiem, zbliżając się do kresu swego życia, zauważa, że jest „jedną nogą zawieszony w próżni nazywanej przez niektórych »tamnym światem«”. Idea podmiotowości w *Lekcji anatomii* nie została ugruntowana w nieskończoności, brakuje tu tak częstego w tekstach ostatnich odwołania wprost do Tego, który „żąda świadectwa”. Ostatni tekst Kuśniewicza, podobnie jak wcześniejsze, ukazuje rozterki człowieka, który usiłuje żyć po głoszonej przez filozofię „śmierci Boga”, sytuując się „poza dobrem i złem” (problematyka nietzscheańska przywoływana jest wprost w *Eroice*, *Lekcji martwego języka* czy *Królu Obojga Sycylii*). Taka postawa nie wyklucza jednak wątpliwości, pytań o wiarę i Boga, problematyki eschatologicznej (w *Stanie nieważkości* zmedykalizowanemu światu współczesnemu przeciwstawiona została mroczna głębia epoki baroku, w *Witrażu* wciąż powraca problem wiary, tego, co jest za „migotliwymi szybkami”, lotom w kosmos w *Trzecim królestwie* towarzyszy przywoływanie poglądów Joachima de Fiore, a w *Nawróceniu* poszukiwanie mezuzy jest zaczątkiem metafizyki, natomiast w *Puzzlach pamięci* pisarz wyznał, że on sam jest agnasty-

kiem⁴³). Opisywane przez Kuśniewicza sytuacje mogłyby ilustrować wywody Charlesa Taylora na temat postępującego w nowożytnej kulturze procesu „odczarowania” świata, czyli rozkładu pojmowania kosmosu jako sensownego ładu, ogłoszenia „śmierci Boga”, utraty niepodważalnych ram pojęciowych, stawiających człowiekowi twarde wymagania. Źródłem lęku staje się brak sensu i celu, poczucie pustki, płaskości, jałowości, utraty poczucia własnej wartości⁴⁴. Utwory Kuśniewicza ukazują zmagania człowieka, który utracił wiarę, stałe punkty odniesienia, hierarchie wartości, bezskutecznie poszukuje w filozofii i sztuce wskazówek, jak żyć dobrze, jest dramatycznie przywiązany do ziemskiej egzystencji, która stanowi dla niego jedyną formę bycia.

Spośród licznych sposobów ujmowania metafory śladu najbliższe wydaje mi się to, które proponuje Barbara Skarga. Jej zdaniem, szczególnie istotny jest wymiar czasowy śladu, gdyż odsyła on zawsze do przeszłości, ale także uobecnia to, co minęło w teraźniejszości, a jako trop wiąże się z nadzieją na odnalezienie czegoś w przyszłości. Autorka *Kwintetu metafizycznego* pisze, że ślad:

[...] jest w nas, w każdym indywidualnym człowieku, który zatrzeć trudno, a może w ogóle jest nie do zatarcia, niemniej coś zawsze znaczy, stanowiąc element naszego bycia, dostatecznie trwałe i dostatecznie silne, by to, co nazywamy naszą sobością, kształtować. To, co chcę nazwać śladem, nie jest na pewno dla nas czymś obojętnym, choćbyśmy sobie nawet nie zdawali sprawy z jego mocy i działania⁴⁵.

Śladami są blizny, piętna, wiążące się z bólem i tym, o czym zapomnieć nie sposób. Tak rozumiana metafora śladu wiąże się ze sposobem ujmowania podmiotowości, strategią mówienia o sobie. Barbara Skarga polemizuje z poglądami Lévinasa, dla którego ślad pozostawiony przez kogoś lub coś jest „nie do czytania” („to ślad absolutnie innego, wobec którego miary ludzkie przestają znaczyć cokolwiek”⁴⁶). Zda-

⁴³ Pp, s. 16.

⁴⁴ Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości...*, s. 37–38.

⁴⁵ B. Skarga: *Ślad*. W: Eadem: *Ślad i obecność...*, s. 73–74.

⁴⁶ Eadem: *Metafizyka obecności, a metafizyka śladu*. W: Eadem: *Ślad i obecność...*, s. 32.

niem polskiej myślicielki ślady domagają się lektury, ale także „wzywają”, by iść ku czemuś, ku jakiemuś celowi. Taki rodzaj śladów pojawia się w pracach filozofów i artystów⁴⁷, „wezwaniami” jest także *Lekcja anatomii*.

W świadectwie „łęków oraz przejść, przekroczeń pewnych granic czy barier napotykanych w najmniej spodziewanych chwilach” szczególną rolę odgrywa czas – „naroża faktów, o które się ocieramy, a często i kaleczymy. I tak – godzina po godzinie, i godzina po godzinie”. Niektóre części *Lekcji anatomii* zostały opatrzone tytułami: *Uwertura*, *Andante*, *Allegro*⁴⁸, a według dość powszechnego mniemania muzyka jest ze wszystkich sztuk najbardziej „u-czasowiona” – jak pisze Bohdan Pocięj – „muzyka to nic innego, jak czas wypełniany ustrukturuowanymi dźwiękami”, „to artystyczne i estetyczne u-sensawanie czasu”⁴⁹. Planowana powieść rozwija się w czasie, od wstępnej uwertury, poprzez spokojne andante po szybsze allegro, stopniowo narastają wątki, refleksje, zagęszcza się atmosfera, nakładają się na siebie obrazy – wzrastające *crescendo* i wreszcie pojawia się opadająca tonacja b-moll (La, s. 94–95), a w ostatnim fragmencie zapada milczenie. W *Lekcji anatomii* przywoływany jest zarówno czas egzystencjalny (niezależny od nas, który określa nasze bycie od narodzin aż do śmierci) oraz „czas naszych pragnień, tęsknot, wyobrażeń; czas naszej wewnętrznej wolności”⁵⁰. Podobnie jak w innych utworach Kuśniewicza również w pośmiertnie opublikowanym teks-

⁴⁷ E a d e m: *Ślad*. W: E a d e m: *Ślad i obecność...*, s. 100, 103–104.

⁴⁸ W *Lekcji anatomii* za sprawą nawiązań do malarstwa, muzyki, teatru, filmu, a także fotografii, pojawia się myśl o „syntezie sztuk”. Idea dialogu-korespondencji sztuk czytelnikom prozy Kuśniewicza jest znana przede wszystkim z lektury *Króla Obojga Sycylii*. Bohater tej powieści jest artystą, który marzy o skomponowaniu „muzycznego stalorytu”, „dźwiękowej tkaniny”, „dźwięko-obrazu” (KOS, s. 32). Przywoływanie różnych sposobów artystycznego wyrażania w *Lekcji anatomii* wiąże się z pragnieniem utrwalenia ulotnych zdarzeń i emocji (La, s. 94).

⁴⁹ B. Pocięj: *Czas odnaleziony*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 17, s. 15. Także B. Skarga zauważa, że muzyka dobrze odzwierciedla czas, jest skomplikowaną strukturą: „pełno w niej zmian rytmu i pauz, niespodziewanych modulacji, dysonansowych brzmień”. B. S k a r g a: *O czasie*. W: E a d e m: *Kwintet metafizyczny...*, s. 67.

⁵⁰ B. Pocięj: *Czas odnaleziony...*, s. 15.

cie, tematyizacji podlega pamięć⁵¹, przechowująca obrazy „zwielokrotnione wyobraźnią, domysł zbudowany z małych elementów czegoś widzianego i więcej, znacznie więcej – stworzonego z elementów sztucznych, z fantazji” (La, s. 96). Najczęściej uważa się, że pamięć jest najważniejszym wyznacznikiem tożsamości jednostkowej i zbiorowej⁵², najpewniejszą gwarancją „sobości” – jak pisze Barbara Skarga – „pamięć ma pokonać czas, a więc zmiany, jakim podlegam”⁵³. Jednak wspomnienia są niewyraźne, obrazy się zacierają, czasami jakiś drobiazg pozwala odtworzyć coś z przeszłości, jednak pełni wiedzy o tym, co było, nie mamy. W ostatnim tekście Kuśniewicza nieustannie podejmowany jest wysiłek przywrócenia tego, co przeminęło:

[...] co utrwaliło się (a nas zapewniono i to z poważnego źródła o istnieniu możliwości takiego zawieszenia, inaczej mówiąc, utrwalenia nawet pozornie nieważnej chwili sprzed wielu lat, na czymś, co można by nazwać – zasłoną, rodzajem kliszy czy błony, na której można nawet po wielu latach odnaleźć **Zapis Minionego** bez względu na jego obiektywne znaczenie).

La, s. 90; podkr. – E.D.

Zdaniem Freuda, to, co pamiętane, jest śladem doświadczeń, które okazały się „zbyt traumatyczne dla świadomości, by ta mogła zdać z nich sprawę tu i teraz, w chwili ich realnego wydarzania się”⁵⁴. Wspomnienia bywają blizną, piętnem. Marzenie o odczytaniu „zapisu minionego” jest zatem próbą zrozumienia siebie.

⁵¹ Zob. np. M. Kaczmarek: *Wokół prozy pamięci (zarys problematyki)*. W: *Człowiek i czas. Studia i szkice o literaturze współczesnej*. Red. E. Dąbrowska, A. Pryszczewska-Kozółub. Opole 2002, s. 126.

⁵² L. Kołakowski: *O tożsamości zbiorowej*. W: *Tożsamość w czasach zmiany...*, s. 47, 49.

⁵³ „Pamiętając, wiem, że to ja byłem, ja myślałem, działałem, doznawałem radości lub bólu, snulem projekty, próbowałem je realizować itd., itd.” B. Skarga: *Tożsamość ja i pamięć...*, s. 4.

⁵⁴ A. Bielik-Robson: *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*. W: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004, s. 23–24.

Józef Tischner pisze: „czas ciała jest czasem człowieka” – „Poszukujemy tajemnicy ciała w czasie ciała. Czas nie jest zewnętrzną rzeczywistością wobec ciała. Płyne poprzez nie i pozostawia w nim ślad swej obecności”⁵⁵. Na ten aspekt podmiotowości zwraca uwagę już tytuł Kuśniewiczowskich *ineditów*, przywołujący na myśl jeden z najsłynniejszych obrazów w dziejach malarstwa europejskiego. Na namalowanej w roku 1632 przez Rembrandta *Lekcji anatomii doktora Tulpa* postacię przyjmują teatralne pozy i (co można dostrzec, dopiero przyglądając się uważnie) ich wzrok wcale nie jest skierowany na leżącego na stole człowieka. Prawie wszyscy uczestnicy patrzą gdzieś w dal, ponad krojonymi zwłokami lub na prowadzącego zajęcia doktora. Do płótna holenderskiego mistrza Kuśniewicz nawiązywał wielokrotnie we wcześniejszych utworach⁵⁶, zwracając uwagę na nagie, odarte z zasłony wstydu, wystawione na wzrok innych zwłoki. Martwe ciało ma wydać tajemnicę życia, to na nim zostały odcisnięte ślady bycia. Podmiot ostatniego tekstu Kuśniewicza nie jest uczestnikiem lekcji doktora Tulpa, lecz utożsamia się z człowiekiem podlegającym sekcji. Doświadczenie obumierania ciała, myśl o starości, degradacji do „stanu umysłowego dziecka”, niedołężności budzi lęk, ale z drugiej strony nie pozbawia niezwykle zmysłowego doznawania świata:

Im bliżej kresu – tym [...] mocniejsza atmosfera stoków, jarów, w słońcu i cieniu, w jałowcach [...] w rozkołysaniach, w roztańczeniach. [...] jasnozielone pędy świerkowych gałązek tuż przy naszej twarzy. Ocierają się o nasze policzki. Zrazu młodzieńcze, potem męskie i już przywykłe, w końcu dzisiejsze, całe w zmarszczkach i fałdach. Ohyda strachu w tym oczekiwaniu.

La, s. 91–92

W obliczu końca zwyczajne życie nabiera szczególnej wartości. Szczęściem jest zobaczyć, jak roziskrzą się w słońcu szczyty Rohaczy, jak błyszczą stawy w dolinie Zuberskiej, ale także siedzieć na przełęczy, „mając za sobą Wołowiec, przed sobą Rohacze, dalej Banówkę

⁵⁵ J. Tischner: *Spór o istnienie człowieka*. Kraków 1998, s. 103.

⁵⁶ Sn, s. 66; N, s. 45; Mhl, s. 209–210.

i Zielony Przedni, a dalej Salatyński. Aż hen-hen po Osobitę” (La, s. 93)⁵⁷. Największym pragnieniem jest: „żeby to mogło tak ciągle trwać nieprzerwanie, a ja istnieć w tym trwaniu. W bezruchu, w zawieszeniu. [...] Tak trwać i tak pozostać na zawsze w tym nieokreślonym istnieniu” (La, s. 93). Afirmacja codzienności, tego, co wcześniej niedoceniane, bo zwyczajne, banalne, wiąże się jednak z melancholijnym poczuciem nieodwracalnej straty: „O Boże! – jak mógł być piękny niegdyś tamten świat!” (La, s. 93).

Nawiązanie do malarstwa w tytule planowanej powieści nie tylko podkreśla cielesny aspekt podmiotowości, ale koresponduje także, jak sądzę, z ostatnim fragmentem. Monstrualna ryba (przypominająca fantastyczne stworzenia znane z obrazów Hieronima Boscha bądź Salavadora Dali) ma zaświadczyć o życiu, które właśnie się kończy, o osobie, która coraz bardziej staje się „niewidoczna”, podobnie jak już „nie był widoczny zwykłym okiem profana” Jewhen i jak w gruncie rzeczy „niewidoczny” jest zmarły człowiek dla uczestników sekcji zwłok prowadzonej przez doktora Tulpa (choć zwłoki są oświetlone i usytuowane w centrum obrazu, to jednak nie na nie kierują swój wzrok przedstawione postacie). Ryba to przede wszystkim symbol religijny – Władysław Kopaliński zauważa, że w Starym Testamencie przyrównywano do ryb ludzi sprawiedliwych, którzy uratowali się z wód potopu, w literaturze rabinicznej oznaczała Mesjasza, a w Nowym Testamencie jest znakiem Chrystusa i Kościoła (ryba była także alegorią eucharystii, jednak później została zastąpiona chlebem i winem)⁵⁸. Obecność w ostatniej scenie Kuśniewiczowskich *ineditów* tak mocno nacechowanego religijnie symbolu odczytuję jako sygnał, że tak do końca podmiot tego utworu nie potrafi wyzbyć się myśli o „tamnym świecie”. Jest to wyraz potrzeby duchowej, która została wprost zwerbalizowana w *Stanie nieważkości*:

Próbowaliśmy wygnać wszystko, co można nazwać metafizyką, dążąc do całkowitej czystości wyjałowionego realizmu, nylonowego i abstrakcyjnego chemicznego, coś w tym rodzaju, no i zaskoczyło nas pojawiając się z innej strony. Droga w kosmos

⁵⁷ O identycznym marzeniu pisarz mówi w Pp, s. 13.

⁵⁸ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 364–365.

i muzyka konkretna, a także sztuka wylewająca się poza brzegi misy, niby ciasto, które nagle zaczęło rosnąć ponad wszelką miarę i przyzwoitość. Sztuka uznana za niepotrzebną, za przeżytek. Pani doktor skrzywiła się, gdy wspomniałem o pięknej lekarskiej wiedzy zwanej psychiatrią. A sama nazwa „psychiatria” przywodzi na myśl istnienie innego, pozafizycznego wymiaru. Metafizycznego, czy tak? To, czego nie znamy dziś, poznamy jutro, czego nie rozumiemy dziś, rozumiemy kiedyś tam. A na razie? Na razie unikajmy wymiarów, których praw nie umielibyśmy ani określić, ani okiełznać w sposób chemiczny lub fizyczny. Kropka. Nie ma dyskusji. Korytarz prosty i jasno oświetlony. I nagle – gdy tak pełni wiary idziemy przed siebie – coś się pojawiło niewyraźnego poza naszymi plecami. Odwet na rozumie?

Sn, s. 21–22

Rozterki człowieka, który usiłuje żyć tak, jakby Bóg nie istniał, być „poza dobrem i złem”, przedstawione w *Lekcji anatomii*, a także w *Stanie nieważkości*, *Eroice* i innych utworach „osobliwego pisarza” nasuwają ostatecznie na myśl „odwet sacrum w kulturze świeckiej”, o którym pisze Leszek Kołakowski w eseju z roku 1973:

Religia jest sposobem, w jaki człowiek akceptuje swoje życie jako nieuchronną porażkę. [...] Można, rzecz jasna, rozproszyć życie w przygodności codziennej, ale i wtedy jest ono tylko rozpaczliwym i nieustającym pragnieniem życia, a w końcu żalem, że się nie żyło. Zaakceptować życie i zaakceptować je zarazem jako porażkę, jest to możliwe tylko pod warunkiem uznania sensu, który nie jest całkiem względem historii ludzkiej immanentny, to znaczy pod warunkiem uznania porządku sakralnego. W hipotetycznym świecie, z którego sacrum byłoby wymiecione doszczętnie, dwie tylko możliwości pozostaną: próżne fantazjowanie, które zna siebie jako takie lub satysfakcja bezpośrednia w sobie samej się wyczerpująca. Byłby to wybór proponowany przez Baudelaire’a: kochankowie prostytutek i kochankowie obłoków; ci, którzy znają wyłącznie satysfakcję chwili i z tej racji zasługują na pogardę, i ci, którzy zatracają się w leniwej imaginacji i tym samym zasługują na pogardę. Wszystko zatem zasługuje na pogardę i oto

morąg końcowy. Świadomość wyzwolona z sacrum wie o tym, nawet jeśli to przed samą sobą ukrywa⁵⁹.

Docierająca do kresu swego życia jednostka ukazana w *Lekcji anatomii* nie jest pozbawiona tej świadomości, dlatego z taką desperacją pragnie zaświadczyć o własnym istnieniu, że na świadka wzywa „rybę flądrowatą”. W marzeniach sennych ryba jest ukrytym w morzu podświadomości symbolem „ja” osoby śpiącej⁶⁰. Akwarium w ostatniej scenie *Lekcji anatomii* staje się zatem lustrem, w którym odbija się ciemny, tajemniczy i zniekształcony świat wewnętrzny podmiotu. I jeszcze jedno znaczenie ryby, które wydaje mi się szczególnie ważne – jak powszechnie wiadomo, „ryby głosu nie mają” – zatem ten świadek jest niemy. *Lekcja anatomii* kończy się milczeniem. Zamiast świadectwa jest tylko niepełna, fragmentaryczna opowieść. Poczucie niespełnienia dodatkowo sugeruje informacja spoza tekstu o tym, że pisarz do końca był niezadowolony ze swojego dzieła, niszczył całe napisane rozdziały, mając zapewne nadzieję, że uda się je jeszcze poprawić. W *Lekcji anatomii*, podobnie jak w innych utworach Kuśniewicza, nie odnajdziemy zatem gotowego projektu tożsamości, ale jedynie ślady literatury i życia. Andrzej Zawadzki pisze o częstym w literaturze (i, jak sądzę, także w utworach autora *Nawrócenia*) śladowym charakterze obecności autora/podmiotu, podkreślając, że nie jest to podmiot instytucjonalny, „oficjalny”, uniwersalny, lecz właśnie „prywatny”, cielesny, który przekazuje w tekście swe niepowtarzalne jednostkowe doświadczenia⁶¹. Natomiast Małgorzata Czerwińska zwraca uwagę, że ślad odcisnięty w tekście przez autora jest zostawiony dla tego, który przyjdzie – dla czytelnika:

Dla tropiciela, który znajduje na drodze prowadzącego koleiny, nawet jeśli są na wpół zatarte lub zamaskowane. Ale gdy mówimy o śladzie, sprawiamy, że autor dopiero co odnaleziony na

⁵⁹ L. Kołakowski: *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*. W: *I d e m*: *Cywilizacja na ławie oskarżonych*. Warszawa 1990, s. 154.

⁶⁰ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 365.

⁶¹ A. Zawadzki: *Autor. Podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 241–242.

właściwym miejscu, znów znika, bo ślad to coś, co zostaje po nieobecnym. Więc czytelnik znowu jest sam na sam ze śladem nieobecnego. Cóż pozostaje do zrobienia? Czytanie tropów⁶².

Czytanie tropów w przypadku ostatniego utworu Kuśniewicza staje się tytułową „lekcją anatomii”, odkrywaniem tajemnicy milczącego i „nieobecnego” na podstawie pozostawionych śladów literatury i życia.

Spotkania i uniki

Twórczość Andrzeja Kuśniewicza wielokrotnie i na różnych płaszczyznach porównywano z pisarstwem Witolda Gombrowicza. Również we wstępie mojej pracy odwoływałam się, opisując dzieje recepcji i próby klasyfikacji artystycznego dorobku autora *W drodze do Koryntu*, do podobnej sytuacji słynnego rówieśnika. Analogie pomiędzy życiem i twórczością pisarzy ukazywałam także w analizach poszczególnych utworów i motywów. W zakończeniu pragnę jeszcze raz powrócić do tego wątku. Kowenicki twórca w wielu wywiadach mówił o swojej fascynacji twórczością autora *Ferdydurke*. W utworach „osobliwego pisarza” często powracają problemy, wizje stosunków międzyludzkich, historii i kultury znane z pism Gombrowicza. Kuśniewicz, podobnie jak jego wielki rówieśnik, nie tyle tworzy spójną refleksję na temat człowieka i świata, ile znacznie bardziej eksponuje miejsca niejasne, ciemne, wątpliwe, ukazuje kontrowersyjne postawy i wybory, sprawy uchodzące za wstydlive. Rzeczywistość w jego utworach jest „nierzeczywista” – nieprzenikniona, a człowiek wiecznie niespełniony. W twórczości Kuśniewicza nie tylko przeważa to, co niejasne, wymykające się zrozumieniu, ale częste jest również poczucie klęski i małości. Mroki osobowości, niepoznawalność własnego „ja” ukazuje wiersz zatytułowany *Nocny patrol*, w którym autoanaliza i poszukiwa-

⁶² M. C z e r m i ń s k a: *Wygnanie i powrót. Autor jako problem w badaniach literackich*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. L u b e l s k a, A. Ł e b k o w s k a. Kraków 1994, s. 173.

nie źródeł tożsamości wiążą się z błędzeniem w ciemnościach i wydobywaniem na jaw tego, co wstydlive:

Z ogarkiem w dłoni schodzę w dół,
śledzę po kątach,
śmietnikach gromadzonych od lat.

Patrol nocny odbywam,
wstydlivy inwentarz.

Nocny patrol; Do, s. 53

Kuśniewicz nie ucieka przed zadawaniem pytań o istotę człowieczeństwa, której poszukuje nie tylko w wymiarach metafizycznych, kulturowych, historycznych, ale także biologicznych, cielesnych. Nieprzypadkowo jego szczególnie ulubioną epoką jest barok, przywoływany w wierszu zatytułowanym *Barok o czasie czeladnika*, a także w *Stanie nieważkości*, *Mieszaninach obyczajowych* i innych utworach. Z wybranym przez pisarza czasem wiążą się przede wszystkim niepokoje metafizyczne i ciemne strony egzystencji, „pewność niepewności”, ale także widoczny w sztuce nadmiar, artystyczne „rozpasanie”, hedonizm i przywiązanie do ziemskiego życia:

Z Joanny od Aniołów
Złe anioły – ćmy w lampę
Więc kracząc
 otwartym dziobem
 skośnym lotem
uleciałem Korybutem-mopankiem
na drogi-bezdrogi
wprost w sobiesko-francuskie
– gdzie wąż zawieszisty
 ogony końskie w supły powiązane
 biją o tęgie zady
 w przysiadach nad Otomany
 co safianem
 zetlałym złotogłowiem
 kolanami Zulejki
 korzą się zgięte

– gdzie nad rozstajem
 święty anonim na wysokim słupie
 z baroku się spowiada
 powiewem pukli
 muszlą szat
Tam zrodzony na nowo po raz nie wiem który
w koleiny kurzem ciepłe od tamecznych [sic!] kroków
procesji i pochodów –
 wstąpiłem czeladnikiem
 w porę jutrzni i pochodni

Nauczono mnie
że na ostrzu szpilki
zmieści się tysiąc diabłów
a kacerski stos
wart jest stu mszy pokutnych

Stamtąd też zapewne
Wyniosłem pewność niepewności – wiedzę
że od chwały nietrwałej – więcej znaczy klucz
stu folwarków żółkiewskich
a bardziej niż złoto
cenny wieczór lipcowy
z pełnym dzbanem w dłoni
skoro –
 „po mnie potop”

Barok o czasie czeladnika; Czp, s. 7–8

Złożony z licznych aluzji i nawiązań wiersz przywołuje przede wszystkim paradoksy, kontrasty, które zazwyczaj są wiązane z barokiem, ale także nie są obce współczesnemu człowiekowi. Obok „procesji i pochodów”, „jutrzni i pochodni”, „mszy pokutnych”, odnajdziemy tu „wieczór lipcowy z pełnym dzbanem w dłoni” i używanie życia, bo „po mnie – potop”. Praktyki religijne i pokutne towarzyszą beztroskiej zabawie, a zapewnianie sobie „nagrody w niebie” nie przeczy „pewności niepewności”, że życie ziemskie jest jedynym, którego można „użyć”. Wątpliwości i zło, ciemne strony rzeczywistości przybierają konkretne kształty: diabłów, „złych aniołów”. Taka wizualizacja wydaje się sposobem walki i obrony, łatwiej bowiem ogarnąć, przeciwstawić

się temu, co widzialne. Z wiersza wyłania się obraz człowieka zaplątanego w więzy zmysłowości, rozrywanego przez skrajności, paradoksy. W finale utworu zostało przywołane znane powiedzenie (zwracałam na nie już uwagę, interpretując wiersz *Jubileusz*), które ma stanowić usprawiedliwienie pełnej sprzeczności postawy, ale w którym równocześnie brzmią pytania i wątpliwości, związane z tym, co będzie „po mnie”. Również w pozostałych utworach Kuśniewicza można odnaleźć obraz człowieka stawiającego pytania o „czas prywatny”, przerażonego jego nicością i marnością, próbującego pomnażać własną egzystencję („zrodzony na nowo po raz nie wiem który”) niezbornie poszukującego w ciemnościach sposobów oswojenia związanych z tym lęków.

W pracy przedstawiam projekt lektury twórczości Andrzeja Kuśniewicza. Wychodząc od „osobliwości” związanych z pisarstwem rówieśnika Gombrowicza, zmierzam ku refleksji na temat osoby, podmiotu, „ja”. W utworach zapomnianego pisarza nie odnajdziemy jednak gotowego projektu tożsamości, można mówić jedynie o śladowym charakterze podmiotowości. Nie sądzę także, by udało się odizolować utwory Kuśniewicza od kontekstów historycznych i historycznoliterackich. W zderzeniu z dziejami, z tym, co obiektywne i ogólne rysuje się w książkach „galicyjskiego outsidera” wizerunek jednostki, człowieka obdarzonego konkretnym bagażem doświadczeń. Wychodząc od „małego świata” – realiów geograficznych i historycznych, a także biograficznych, wiążących się z „galicyjską wspólnotą”, poprzez analizę roli „Stron Pierwszych”, motywu domu, a także poszczególnych utworów, coraz bardziej przekonywałam się, że duże znaczenie w twórczości Kuśniewicza odgrywają nie tylko „okolice geograficzne”, ale także „okolice duchowe” – refleksje na temat człowieka, kultury, historii. Obserwacje i uwagi „osobliwego pisarza” wielokrotnie przypominają tezy filozofii spotkania i dialogu⁶³, a zwłaszcza rozwijaną przez Józefa

⁶³ M.in.: M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Doktor. Warszawa 1992; E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, przekład przejrział J. Migasiński. Warszawa 2002; E. Lévinas: *Czas i to, co inne...* E. Lévinas: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000; P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. Chelstowski, naukowo oprac. i wstępem poprzedziła M. Kowalska. Warszawa 2003.

Tischnera koncepcję człowieka jako istoty dramatycznej⁶⁴. Nie ośmieliłabym się sugerować, że kategorie wypracowane przez wspomnianych myślicieli wpłynęły bezpośrednio na omawianą twórczość, jednak uważam, że sposób patrzenia na świat i człowieka jest podobny. Koncepcje antropologiczne, które wyłaniają się z pism przywoływanych filozofów, przede wszystkim z prac Emmanuela Lévinasa i Józefa Tischnera, są w mojej pracy punktem odniesienia dla analiz utworów Andrzeja Kuśniewicza. Teksty filozofów podpowiadają narzędzia i „modele”, z którymi porównuję, lub którym (znacznie częściej) przeciwstawiam to, co na temat świata i człowieka można wyczytać z książek przedwojennego dyplomaty. Jednak najważniejszym założeniem był powrót do samych tekstów, stąd tak ważna rola w mojej pracy analiz i interpretacji poszczególnych utworów czy wybranych i charakterystycznych motywów („galicyjska wspólnota”, dom, przestrzeń, czas, historia).

Józef Tischner pisze, że „być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami”⁶⁵. Również w dorobku artystycznym Kuśniewicza czas, przestrzeń i „inni” są punktami odniesienia dla jednostki. Interpretując poszczególne utwory, przekonałam się, że dla twórczości Andrzeja Kuśniewicza (podobnie jak dla wymienionych powyżej filozofów) podstawowym problemem są relacje „ja” – „inni”, a niezwykle ważną kategorią staje się spotkanie. W tym wydarzeniu najważniejsza jest relacja z tym, co „inne/Inne”. Zdaniem Lévinasa, to właśnie w spotkaniu z „Innym” (Bogiem), z „innym” (drugim człowiekiem) doświadczamy fundamentalnej różnicy – „znika zapośredniczenie, znika wszelka mediacja, pozostaje nieprzekraczalny dystans, otchłań, drugi brzeg, do którego nigdy nie dotrę”⁶⁶. Dla autora *Całości i nieskończoności*, a także dla Tischnera spotkanie z „innym” oznacza spotkanie z jego twarzą, przez którą „Bóg nawiedza myśl”⁶⁷. Piotr Dehnel zauważa:

⁶⁴ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*; Idem: *Spór o istnienie człowieka...*

⁶⁵ Idem: *Filozofia dramatu...*, s. 7.

⁶⁶ P. Dehnel: *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja. Studia z filozofii współczesnej i nie tylko*. Kraków 2006, s. 279.

⁶⁷ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 43.

To, co dla nas jest tu szczególnie ważne, to podkreślenie, że wobec twarzy drugiej osoby nie powinienem i nie mogę przechodzić obojętnie, że wywołuje ona we mnie uczucie troski i konieczność bezwarunkowego ograniczenia własnej indywidualnej wolności i własnych egoistycznych interesów. W spotkaniu z Innym dokonuje się nieskończone doświadczenie moralnej odpowiedzialności za, przed i wobec wyjątkowości i odrębności drugiej osoby, rodzi się gotowość niesienia pomocy i poczucie bezgranicznego zobowiązania⁶⁸.

Spotkanie otwiera perspektywę etyczną. Wydaje się ona ważna w utworach Kuśniewicza – nawet wówczas, gdy ukazują one świat zachwianych wartości, to jednak punktem odniesienia pozostają uznane hierarchie i wzorce. Warunkiem spotkania jest postawa otwartości, pragnienie dialogu i fascynacja „innością”, która prowadzi do otwarcia na „innego”. W twórczości autora *Lekcji anatomii* rzadko pojawiają się prawdziwe spotkania i dialogi, znacznie częściej są one niezrealizowaną ideą i marzeniem. Odnajduję je przede wszystkim w poezji tego autora i w przestrzeni międzykulturowej, takim miejscem spotkania dla pisarza jest Galicja i Austro-Węgry. Płaszczyzną spotkania z „innym” jest również literatura. W *Mojej historii literatury* dostrzegam koncepcję lektury-spotkania, ale szkice są także zapisem spotkań z pisarzami, z tekstami innych (intertekstualność). Jednak w pisarstwie „galicyjskiego outsidera” zdecydowanie przeważają uniki, ucieczki, wywołujące liczne pytania (dlaczego i od czego się ucieka, gdzie, w co się ucieka i jakie są konsekwencje uniku):

Postawa ucieczki zachodzi wówczas, gdy brak [...] przekonania o szczerości. Zamiast doświadczenia prawdy człowiek odkrywa granicę spotkania – kłamstwo. Kłamstwo przyjmuje różną postać: postać maski, pozorów lub postawę obłudy, fałszu. Zamiast otwarcia i możliwości powierzenia nadziei następuje wówczas podejrzliwość, zamknięcie się w sobie, doświadczenie obcości, ucieczka⁶⁹.

⁶⁸ P. Dehnel: *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja...*, s. 279–280.

⁶⁹ S. Szary: *Człowiek – podmiot dramatu. Antropologiczne aspekty filozofii dramatu Józefa Tischnera*. Kęty 2005, s. 29–30.

Ucieczki w twórczości Kuśniewicza w znacznej mierze są efektem wpływów dwudziestowiecznego egzystencjalizmu (ale to tylko jedna z przyczyn takiej postawy). Marzenie o izolacji od świata, który przeraża, od siebie samego i własnych złudzeń, zamknięcie w swojej świadomości – to tezy Sartra, które poruszały Gombrowicza – pisarza pragnącego „zatrasnąć drzwi swojego ja”⁷⁰, ale także nieobce są „osobliwemu” autorowi. Bohaterowie utworów Kuśniewicza często są outsiderami, świadomie wybierają taką postawę, bądź jest im ona narzucona.

W twórczości „galicyjskiego outsidera” lęk (który również prowadzi do uników) budzi przede wszystkim poczucie pustki, jałowości życia. Stąd dramatyczne próby dotarcia do głębi rzeczywistości, poszukiwanie metafizyki w zmedyalizowanym i stechnicyzowanym świecie. Pisarstwo Kuśniewicza pokazuje człowieka, który rozgrywa swój własny dramat wśród „innych”. Interakcyjność odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu „ja”, ale bywa również zagrożeniem. Andrzej Zawadzki, powołując się na koncepcje Goffmana oraz twórczość Gombrowicza, pisze:

[...] to, co wewnętrzne i podmiotowe nie ma charakteru wsobnego, samoistnego, monadycznego, lecz jest splecione z innymi podmiotami i światem nierozzerwalnymi więzami, występuje zawsze w interakcji, zderzeniu z innymi. Traci więc także transparencję, przestaje być przejrzyste nawet dla siebie samego. Nie tylko poznanie drugiego człowieka, lecz także samopoznanie podmiotu traci tu charakter doświadczenia bezpośredniego, niezapośredniczonego, uprzywilejowanego w stosunku do przedmiotów zewnętrznych. Ponadto, poznanie siebie nie dokonuje się w procesie biernej kontemplacji, obserwacji tego, co w podmiocie dane. Jest natomiast interpretacją, wykładaniem, które ma charakter otwarty, nieskończony, gdyż jest nieustannym krążeniem od siebie do innego. Poznanie to dokonuje się w procesie nieustannej autokreacji – konstruując swój świat, rzeczywistość, podmiot konstruuje tym samym siebie⁷¹.

⁷⁰ Czarny nurt Gombrowicza. Rozmawiają J. Jarzębski, J. Margański i M.P. Markowski. Rozmowę prowadzi T. Fiałkowski, A. Franaszek, J. Strzałka. „Kontrapunkt” [magazyn kulturalny „Tygodnika Powszechnego”] 2004, nr 2 s. 9.

⁷¹ A. Zawadzki: *Autor. Podmiot literacki...*, s. 229–230.

Spotkania w twórczości Kuśniewicza często przeradzają się w konflikty, konfrontacje. Sieci rozmowy, o których pisze Charles Taylor, nieustannie się rwą i płaczą⁷². Lévinas w pracy *Czas i to, co inne* analizuje trzy kluczowe relacje: z drugą płcią (jako tym, co inne), z synem (który jest „innym ja”) i ze śmiercią (czyli z tym, co radykalnie inne)⁷³. Odgrywają one również istotną rolę w pisarstwie Kuśniewicza. Kobiety w utworach tego autora zazwyczaj są „obce”, niepoznawalne, często bywają sprowadzane do roli „obiekta seksualnego” (*Trzecie królestwo*), towaru (*W drodze do Koryntu*) bądź w ogóle bywają pomijane, niezauważane i lekceważone (*Lekcja martwego języka*). Przedstawicielki „słabej płci” budzą także fascynację (np. Salome), jednak w pisarstwie autora *Piraterii* najczęściej ma ona charakter perwersyjny, oznacza kazirodcze uczucie (motyw siostry w *Królu Obojga Sycylii*, *Eroice*, *Stanie nieważkości*). W twórczości „osobliwego pisarza” bliskie związki pomiędzy kobietą i mężczyzną właściwie nie istnieją, uniemożliwiają je lęki, kompleksy (romans Olka Bogaczewicza z Alicją Karwat w *Strefach* ukazuje brak porozumienia, obcość kochanków, a Maurycy – bohater *Witraża*, zarówno w relacjach z byłą żoną, jak i z bratanicą przekonuje się wielokrotnie, że w ogóle nie rozumie kobiet). Właściwie nieobecne są w tej twórczości uczucia rodzicielskie (w *Królu Obojga Sycylii* mają one jedynie powierzchowny charakter, w *Eroice* relacje Ottocara z matką i Krystiana z ojcem są odzwierciedleniem tradycji rodowych, a nie głębokim związkiem duchowym, natomiast stosunek koblenckiego adwokata z *Trzeciego królestwa* do syna trudno nazwać rodzicielskim). Wyjątkowa jest postać matki w *Lekcji martwego języka*, która co prawda pozostaje daleko od umierającego syna, jednak jest obecna w jego myślach, a jej dom wiąże się z poczuciem bezpieczeństwa (porucznik wysyła do matki kolejne swoje „zdobycze”). To jedyny obraz w pisarstwie „osobliwego autora”, w którym uczucie rodzicielskie ma wręcz irracjonalną moc pokonywania przestrzeni, wiąże się z intuicją (Lmj, s. 138).

Wymowny jest fakt, że w bogatej twórczości autora *Korupcji* zupełnie brak obrazów miłości małżeńskiej i rodzicielskiej, szczęśliwych

⁷² Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości...*, s. 68, 70 i nast.

⁷³ E. Lévinas: *Czas i to, co inne...*

rodzin. Z jednej strony, odbijają się w tym kryzysy i niepokoje moralne wieku XX, z drugiej – bezradność literatury, w której raczej rzadko można odnaleźć udane przedstawienia „zwykłego”, „dobrego” życia, codziennego szczęścia. Natomiast najszerzej reprezentowane w „osobliwym” pisarstwie są spotkania ze śmiercią, próby „oszukania”, pokonania jej przy pomocy medycyny i magii (*Stan nieważkości*). Przekonanie, że śmierć jest ostatecznym kresem ludzkiego życia, budzi w twórczości „galicyjskiego outsidera” strach, poczucie bezsilności i upokorzenia, ale także pragnienie zatrzymania czasu, pomnożenia egzystencji, pozostawienia trwałych śladów i świadectwa własnej egzystencji. Właściwie w całości spotkaniu ze śmiercią została poświęcona *Lekcja martwego języka*. W tej powieści można widzieć „słownik tautologiczny”, „kolekcję” wyobrażeń i przedstawień związanych z kresem życia. W przeciwieństwie do pozostałych relacji, spotkania ze śmiercią nie można uniknąć, w tym przypadku ucieczki okazują się bezskuteczne, ale także to jest ten rodzaj spotkania, który wymyka się opisowi i pozostaje do końca niepoznawalny.

Człowiek przedstawiony w twórczości Kuśniewicza unika spotkań z ludźmi i Bogiem, z obawy, bądź może nawet częściej z dumy i pogardy, ucieka we własny świat, w grę, w złudzenia, zamyka się w swojej norze, „błądzi w żywiole piękna”, odbywa „wędrowkę wokół widoku zła”, przekonuje się o własnym zagubieniu. Bliższa wówczas od filozofii dialogu jest pisarstwu „galicyjskiego outsidera” tzw. filozofia różnicy (w myśl której, podmiot jest nieuchronnie skazany na „pęknięcie” w sobie samym, na brak, niedopełnienie, na „nieustanną grę pomiędzy tożsamością a różnicą, identycznością a jej brakiem, autentycznością a alienacją”)⁷⁴. Większość postaci z utworów Kuśniewicza obserwuje rozbieżność w sobie, dostrzega kłopoty z własną tożsamością. „Uciekając we własną pestkę”, dokonując autoanalizy, bohaterowie przekonują się zazwyczaj o tym, że są rozdarci pomiędzy sprzecznymi emocjami, różnymi wartościami i postawami, dostrzegają rozdzźwięk pomiędzy marzeniami, wyobrażeniami a rzeczywistością. Tischner pisze, że „doświadczenie spotkania” prowadzi do świadectwa, do transcendowania,

⁷⁴ A. Zawadzki: *Autor. Podmiot literacki...*, s. 231. Zob. także B. Skarga: *Tożsamość i różnica*. W: E. Adam: *Tożsamość i różnica...*, s. 134–159.

wykraczania poza siebie. Postacie z utworów Kuśniewicza wiele wysiłku wkładają w „mnożenie siebie”, jednak poza siebie właściwie nie wykraczają. Przeciwnie – zamykają się w sobie. W twórczości „osobliwego pisarza” dostrzegam przede wszystkim prawdę o człowieku, który nie potrafi wyjść na spotkanie z „innymi”, unika spotkań i zamykając się w sobie, skazując na „odosobnienie wewnętrzne”, ponosi klęskę. Samopoznanie, zwrócenie uwagi na siebie, poznanie własnej małości w tekstach Andrzeja Kuśniewicza jest perspektywą, z której patrzy się na siebie i „innych”, która ma pomóc w samorozumieniu, w dostrzeżeniu wartości, w odkryciu ich na nowo i wydobyciu na światło dzienne.

Bohaterowie utworów Kuśniewicza nie są ani piękni, ani szlachetni, zazwyczaj są to postacie odpychające, odrażające, kolaboranci, zdrajcy, egoiści, konformiści, w najlepszym wypadku outsiderzy⁷⁵. Twórczość autora *Lekcji martwego języka* ukazuje człowieka błądzącego i tragicznego w swoim błędzeniu. Wbrew pozorom eksponujące ciemne strony człowieka pisarstwo Kuśniewicza nie odbiega daleko od antropologii filozoficznej Józefa Tischnera – Aleksander Bobko pisze:

Po zarysowaniu struktury przestrzeni agatologicznej i kluczowego jej momentu – doświadczenia twarzy – Tischner analizuje konkretne dramaty międzyludzkie. Przykłady czerpie z literatury pięknej i filozoficznej, sięga do znanych fragmentów dzieł Szekspira, Tolstoja, Dostojewskiego, Kierkegaarda. Jest przy tym rzeczą charakterystyczną, że w prowadzonych przez niego rozważaniach wątki dramatyczne zmierzają zdecydowanie w kierunku tragedii. Wskazani przez niego bohaterzy okazują się szpetni, zbuntowani, kłamliwi, gotowi do zdrady. Nic dziwnego, że w podsumowaniu Tischner pisze: „Jestem istotą zdradzoną. Wszystko, czego tutaj doświadczam, potwierdza mi prawdę

⁷⁵ W. Odojewski zauważa: „Kuśniewicz nie opisuje ludzi szlachetnych, często odwrotnie, jego bohaterowie, to lekkoduchy, utracjusze, pełni najróżnorodniejszych przywar. A jednak dobro i zło nie są dla nich kategoriami abstrakcyjnymi; braterstwo, ofiarność, zdolności do poświęceń wpisały w ich świadomość pokolenia – są oni wytworem pewnej formacji kulturowej i sami tę formację tworzą”. W. Odojewski: *Andrzeja Kuśniewicza Mieszaniny obyczajowe*. W: I d e m: *Raptularz krytyczny. Twórcy – dzieła – konteksty*. Wybór, wstęp i redakcja S. B a r ć. Lublin 1994, s. 166.

o zdradzie. W rajskim ogrodzie wąż wystawia mnie na próbę, a więc nie zaufano mi. Ziemia rodzi mi osty i ciernie, a więc żyję na ziemi odmówionej. Zło bierze w dramacie górę nad dobrem, ostatnim słowem dramatu okazuje się potępienie”⁷⁶.

Eroica, *Król Obojga Sycylii* i inne utwory ukazują człowieka, który nie tylko jest narażony na zło, ale także sam jest jego sprawcą i pada jego ofiarą.

Pisarstwo autora *Stref* charakteryzuje dystans do siebie, własnej twórczości i „innych”. Jednakże w kpinie i zabawie odnaleźć można poszukiwanie umykających sensów, „pestek” składających się na egzystencję. Zabawa i gra stanowi jedynie powierzchnię utworów Kuśniewicza. „Fanaberie” językowe są sposobem poznawania świata i siebie. Problemy pokazywane są z humorem, autoironią. „Osobliwe” pisarstwo jest zapisem dojrzewania jednostki, które oznacza stopniowe zdobywanie świadomości, poprzez spotkania (także te, których się unika) i konfrontacje z „innymi”, przeszłością, rzeczywistością zewnętrzną i wewnętrzną.

„Ja – w samym środku” – słowa z jednego z wierszy, ukazują dziwienie sobą i „innymi”. W tekstach Kuśniewicza dostrzegam refleksję o człowieku, który jest życiowym „czeladnikiem”, przymierzając różne maski, poszukuje własnej twarzy. W tym procesie dużą rolę odgrywają „Strony Pierwsze”, które stają się miarą dla późniejszych doświadczeń. W twórczości autora *Słów o nienawiści* są one tożsame z rodzinną Ukrainą (stąd duże znaczenie „ja” autorskiego), jednak stopniowo nabierają charakteru uniwersalnej sceny, na której rozgrywa się ludzki dramat. Natomiast czas w utworach „galicyjskiego outsidera” jest zarówno czasem historii, jak i życia ludzkiego, czasem egzystencjalnym i „prywatnym”, wewnętrznym, sposobem przejawiania się śladów tożsamości. W tej twórczości często podejmowane są próby zatrzymania czasu, oswojenia przemijania. Ruch wstecz i zwrot do przeszłości pokazują człowieka niepokodzonego z teraźniejszością, uciekającego w to, co minione i nad czym można zapanować (szczególną rolę odgrywa w tym pi-

⁷⁶ A. Bobko: *Wstęp*. W: J. Tischner: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał i oprac. A. Bobko. Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. XXVII–XXVIII.

sarstwie pamięć). Twórczość Kuśniewicza ukazuje przede wszystkim człowieka, który w realnej przestrzeni nie odnajduje swojego miejsca, czas teraźniejszy jest mu obcy, nie potrafi również nawiązać dialogu z innymi, stąd liczne uniki, ucieczki bądź chęć uprzedmiotowienia drugiego. Porozumienie z „innym” okazuje się najczęściej niemożliwe, powodem jest (podobnie jak w filozofii Lévinasa) radykalna inność drugiego, która sprawia, że „roz-mowa” właściwie jest milczeniem lub monologiem, ale także przyczynia się do tego zamykanie się w sobie, brak otwarcia dialogicznego, o którym pisze Józef Tischner. Charakterystyczne dla poezji i prozy tego autora drwina i szyderstwo – rodem z pism Woltera i markiza de Sade – mają nie tylko zapobiec zbyt niemu patosowi, ale także są formą obrony własnych racji, wyrażają również niemożliwość spotkania. Zamiast „otwarcia dialogicznego” w relacjach z „innym” przeważają: manipulacje, gry, polowania. Zamkniętemu we „własnej pestce” człowiekowi nie pozostaje nic innego, jak tylko „mnożyć siebie”. To określenie oznacza zarówno samopoznanie przez analizę różnych „ja”, jak i autokreację, zamykanie się w sobie, swoisty egocentryzm lub też pragnienie pomnożenia, zwielokrotnienia egzystencji. Twórczość autora *Nawrócenia* pozwala lepiej zrozumieć rolę spotkania i dialogu, ukazując ich brak i związane z tym zagubienie.

Barbara Skarga pisze:

Wydaje wszak się rzeczą oczywistą, że to dzięki otaczającemu nas światu i doświadczeniom płynącym ze świata docieramy do pojęcia samych siebie. Świat to medium, bez którego żadne Ja nie jest w stanie siebie poznać. Bez zderzenia z zewnętrżnością jest ono niby roślina. Stąd już prosty wniosek, że trzeba badać świat w rozmaitych jego przejawach, na różnych piętrach zjawisk, by uchwycić, jakie w nim zajmuje miejsce ta dziwna istota. Taką oto drogą stąpa się od wieków. Próbowano określać człowieka patrząc nań przez pryzmat: nauk przyrodniczych, nauk psychologicznych, nauk społecznych, nauk o kulturze lub historii jako takiej. Można by było przyrzeć się człowiekowi przez pryzmat dzieł sztuki, także literatury. Każda optyka wnosi tu coś innego, coś, co w innych łatwo uchodzi uwagi⁷⁷.

⁷⁷ B. Skarga: *Idąc po antycznych śladach*. W: Eadem: *Ślad i obecność...*, s. 172.

Myślę, że taką optykę, spojrzenie na człowieka można odnaleźć także w utworach Kuśniewicza.

O tekstach „galicyjskiego outsidera” z całą pewnością nie można powiedzieć jednego – że są lekturą „lekką, łatwą i przyjemną”. Choć pisarz był popularny, to jednak jego książki zawsze uchodziły za skomplikowane, stawiające duże wymagania odbiorcom. Obecnie czytanie tekstów autora *Stanu nieważkości* wydaje się zadaniem jeszcze trudniejszym. Przebrzmiały w dużej mierze problemy i tematy poruszane w jego utworach, a część tekstów wydaje się już po prostu przestarzała i nieciekawa. Książki Kuśniewicza nie mają fascynującej fabuły, zazwyczaj są fragmentaryczne, hybrydyczne, niejasne, trudno je przeczytać jednym tchem, „od deski do deski”, wymagają żmudnej, uważnej lektury. Czytelnik pragnący poznać utwory autora nie tylko zapomnianego współcześnie, ale w dodatku obciążonego agenturalną przeszłością, musi pokonać wiele oporów wewnętrznych, ale przede wszystkim musi wzbudzić w sobie pragnienie przeczytania książki niereklamowanej, niemodnej, nienowoczesnej. Wobec takiego nagromadzenia negatywów rodzi się wątpliwość, czy współcześnie lektura utworów tego rówieśnika Gombrowicza jest potrzebna lub w ogóle możliwa? Oczywiście mam świadomość, że tak postawione pytanie wydaje się zbyt zasadnicze, wiem także, że w tym miejscu nieco przerysowuję zagadnienie, czynię to jednak celowo. Przypadek pisarstwa a także biografii Kuśniewicza wydaje mi się bowiem zarówno szczególnie, jak i symptomatyczny. W podobny sposób można by dziś pytać o lekturę utworów wielu twórców, którzy z pisarzy modnych i czytanych stali się „postaciami spornymi”, egzystującymi na obrzeżach kanonu (jeżeli w ogóle nie poza nim). W tym miejscu nie chcę jednak snuć refleksji na temat czytelnicznych gustów i wpływu polityki na literaturę, myślę natomiast, że ponowna lektura zapomnianych utworów może pomóc w poszukiwaniu odpowiedzi na postawione powyżej pytania o człowieka i świat, może także (w pewnym stopniu pokazać) jakie są oczekiwania wobec lektury i cele przypisywane literaturze. Trudno mi oczywiście jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy warto bronić miejsca w kanonie dla twórczości „osobliwego” pisarza? choć jestem przekonana, że przynajmniej najlepsze jego powieści – *Lekcja martwego języka*, *Król Obojga Sycylii*, *Stan nieważkości* czy

Nawrócenie powinny się w nim znaleźć. „Spotkanie” z utworami Andrzeja Kuśniewicza przekonało mnie przede wszystkim o tym, że wciąż są to lektury niepokojące. Nad tekstami „galicyjskiego outsidera” nie można po prostu przejść obojętnie, gdyż wzbudzają one żywe emocje, dotyczą czytelnika, zmuszając do rewizji poglądów, prowokują do refleksji, sporów, często irytują i wytrącają z równowagi. Czytanie Kuśniewicza jest doświadczeniem wzbogacającym odbiorcę, nawet wówczas, gdy przynosi rozczarowanie i uświadamia ciemne strony egzystencji.

Aneks

Dokumentacja bibliograficzna (wybór)

I Utwory Andrzeja Kuśniewicza

Zbiory poezji

Słowa o nienawiści. Warszawa 1956.

Diabłu ogarek. Warszawa 1959.

Czas prywatny. Warszawa 1962.

Piraterie. Wybór wierszy. Warszawa 1975.

Powieści

Korupcja. Warszawa 1961.

Eroica. Warszawa 1963.

W drodze do Koryntu. Warszawa 1964.

Król Obojga Sycylii. Warszawa 1970.

Strefy. Warszawa 1971.

Stan nieważkości. Warszawa 1973.

Trzecie królestwo. Warszawa 1975.

Lekcja martwego języka. Kraków 1977.

Witraż. Warszawa 1980.

Mieszaniny obyczajowe. Warszawa 1985.

Nawrócenie. Kraków 1987.

Lekcja anatomii. [Fragmenty projektowanej powieści]. „Twórczość” 1995, nr 7–8, s. 90–101.

Szkice

Kino i ja. [Cykl felietonów]. „Film” 1981, nr 4, s. 15; nr 5, s. 17; nr 12, s. 18; nr 13, s. 17; nr 14, s. 20; nr 15, s. 17; nr 17, s. 17; nr 19, s. 14; nr 24, s. 19; nr 26, s. 16; nr 29, s. 16.

Moja historia literatury. Warszawa 1980.

Urzeczenie – przygoda. „Film” 1973, nr 47, s. 3–4.

II Rozmowy z pisarzem

Galicja, Galicja. Z Andrzejem Kuśniewiczem rozmawia Włodzimierz Paźniewski. „Odra” 1986, nr 10, s. 15–24.

Kino jest dla mnie niezwykłą przygodą. „Ekran” 1972, nr 52, s. 3–5.

Nastulanka K.: *Z okolic geograficznych i duchowych*. Rozmowa z A. Kuśniewiczem. W: Eadem: *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975, s. 288–297.

Od bioskopu... Z A. Kuśniewiczem rozmawiali M. Pawlicki, K. Demidowicz. „Film” 1988, nr 39, s. 3–5.

Od „Korupcji” do „Trzeciego Królestwa”. Z A. Kuśniewiczem rozmawiał W. Chołodowski. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 30, s. 3–4.

Pisarstwo nie było celem w moim życiu. Rozmowa z A. Kuśniewiczem. Rozmawiał T. Jastrun. „Tygodnik Kulturalny” 1976, nr 20, s. 1, 9.

Puzzle pamięci. Z A. Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała G. Szczęśniak. Kraków 1992.

Radomińska J.: *Andrzej Kuśniewicz*. W: Eadem: *Spotkania zapiskane*. Kraków 1970, s. 212–216.

Taranienko Z.: *Odbicie*. Rozmowa z A. Kuśniewiczem. W: Idem: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 449–488.

Wiśniewski W.: *Andrzej Kuśniewicz*. W: Idem: *Lekcja polskiego*. Warszawa 1993, s. 171–179.

Zaworska H.: *Zapalmy diabłu ogarek*. Rozmowa z A. Kuśniewiczem. W: Eadem: *Nam idzie o życie. Dzielne rodaków rozmowy*. Warszawa 1991, s. 131–149.

Z amatorstwa. Z A. Kuśniewiczem rozmawia T. Krzemień. „Polityka” 1985, nr 22, s. 1, 7.

III Opracowania twórczości Andrzeja Kuśniewicza

Studia i szkice przekrojowe

- Balajka P.: *Ballady powieściowe Andrzeja Kuśniewicza*. Przeł. T. Łukasiak. „Literatura na Świecie” 1984, nr 4, s. 321–337.
- Bereza H.: *Wartościowanie*. W: Idem: *Sposób myślenia*. T. 1: *O prozie polskiej*. Warszawa 1984, s. 160–168.
- Błażejowski T.: *Pamięć wspomagana wyobraźnią*. W: Idem: *Retorta Fausta. Szkice literackie*. Łódź 1981, s. 26–51.
- Błoński J.: *Kuśniewicz – pisarz osobliwy*. W: Idem: *Mieszaniny*. Kraków 2001, s. 14–17.
- Bugajski L.: *Na rozdrożu*. W: Idem: *Pozy prozy*. Warszawa 1986, s. 41–57.
- Chodźko R.: *Podróż po peryferiach pierwszego królestwa od Brunona Schulza do Andrzeja Kuśniewicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1984, z. 4, s. 95–113.
- Dąbrowski M.: *Małe ojczyzny. Przykład Kuśniewicza*. W: Idem: *Literatura polska 1945–1995. Główne zjawiska*. Warszawa 1997, s. 162–166.
- Dąbrowski M.: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*. Warszawa 1987. (Wydanie drugie zmienione ukazało się pod zmodyfikowanym tytułem „Nierzeczywista rzeczywistość”. *O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Warszawa 2004).
- Dąbrowski M.: *Wspomnienie jako legitymizacja wspólnej historii: przypadek Andrzeja Kuśniewicza*. W: Idem: *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*. Izabelin 2001, s. 137–145.
- Delaperrière M.: *Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza*. W: Idem: *Dialog z dystansu. Studia i szkice*. Kraków 1998, s. 153–167.
- Dziedzic L.: „Stare dobre czasy” albo idylla w powieściach Andrzeja Kuśniewicza. „Akcent” 1997, nr 4, s. 39–46.
- Fornalczyk F.: *Świat realny, który wyrósł i dojrzał w pamięci*. W: Idem: *Znani i nieznani. Szkice*. Łódź 1974, s. 197–245.
- Graf P.: *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza*. Poznań 2005.
- Hadaczek B.: *W galicyjskim świecie Andrzeja Kuśniewicza*. W: Idem: *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*. Szczecin 1993, s. 125–133.
- Jamrozek-Sowa A.: *Wspólnota galicyjska. Obraz społeczności kresowej w powieściach galicyjskich Andrzeja Kuśniewicza*. W: *W stronę*

- współczesności. *Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. Andres. Rzeszów 1996, s. 205–225.
- Jarzębski J.: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*. W: Idem: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984, s. 227–274.
- Jarzębski J.: *Zmagania z diabłem na ruinach świata*. „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 22, s. 10.
- Kazimierczyk B.: *Wskrzeszanie umarłych królestw*. Kraków 1982.
- Łebkowska A.: *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci*. W: Idem: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991, s. 125–152.
- Medecka M.: *Efekt motyla a dekonstrukcja formy powieściowej w prozie Andrzeja Kuśniewicza*. W: *Fabularność i dekonstrukcja*. Red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz. Lublin 1998, s. 63–84.
- Mętrak K.: *Filozofia powieści Kuśniewicza*. „Kultura” 1971, nr 25, s. 3.
- Pawłowski W.: *Galicyski outsider*. „Literatura” 1987, nr 9, s. 24–28.
- Ritz G.: *Przeobrażenia stereotypu Ukraińca u Andrzeja Kuśniewicza i Wilhelm Macha*. W: *O dialogu kultur wspólnot kresowych*. Red. S. Ułasz. Rzeszów 1998, s. 289–301.
- Rowiński C.: *Powieściopisarstwo Andrzeja Kuśniewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 6, s. 51–65.
- Tomkowski J.: *Andrzej Kuśniewicz, czyli życie jest gdzie indziej*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1996, s. 211–219.
- Wiegandt E.: *Andrzeja Kuśniewicza mit Androgyne*. W: Idem: *Austria felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1997, s. 81–109.
- Witosz B.: *Kilka uwag o opisie we współczesnej powieści na przykładzie prozy Andrzeja Kuśniewicza*. „Prace Językoznawcze”, T. 19: *Studia polonistyczne*. Red. A. Kowalska, A. Wilkoń. Katowice 1991, s. 202–210.
- Wyka K.: *C.k. ballado-powieści*. W: Idem: *Nowe i dawne wędrówki po tematach*. Warszawa 1978, s. 284–296.
- Wyka M.: *Kuśniewicza kraj lat dziecinnych*. „Życie Literackie” 1971, nr 30, s. 5.
- Zaleski M.: *Comme il faut? O prozie Andrzeja Kuśniewicza*. „Res Publica” 1987, nr 6, s. 60–66.

IV Recenzje, szkice i studia problemowe

O poezji A. Kuśniewicza

- Dutka E.: *Mnożenie siebie. O poezji Andrzeja Kuśniewicza*. Katowice 2007.
- Fabianowski A.: *Ten piękny czas Kaisermanöverwetter galicyjskie*. „Nowy Wyraz” 1976, nr 6, s. 113–115.
- Iwaszkiewicz J.: *Wieczne źródło*. W: I d e m: *Ludzie i książki*. Warszawa 1971, s. 116–118.
- Kwiatkowski J.: *Między Freudem a Ukrainą*. W: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. Podraza - Kwiatkowska, A. Łebkowska. Poślowie M. Stala. Kraków 1995, s. 174–185.
- Lipski J.J.: *Pauza*. „Twórczość” 1962, nr 11, s. 120–123.
- Maciejewska I.: *Słowa o nienawiści i miłości*. „Odra” 1971, nr 7/8, s. 101–103.
- Nicpan Ł.: *Daleki, małeńki kwadracik*. „Nowe Książki” 1975, nr 24, s. 32–33.
- Nienacki Z.: „Mańki” Andrzeja Kuśniewicza. „Poezja” 1978, nr 5, s. 12–19.
- Nowak T.: *Wśród poetów*. „Życie Literackie” 1959, nr 46, s. 4.
- Sterna-Wachowiak S.: *Gawęda – parodia – poezja*. „Twórczość” 1977, nr 3, s. 114–116.
- Wyka K.: *Ukraińskie dziedzictwo*. W: I d e m: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 204–210.

O Korupcji

- Burek T.: *Powieść w stadium żartu*. „Twórczość” 1962, nr 2, s. 124–127.
- Maciąg W.: *Co widać przez dziurkę od klucza?* W: I d e m: *Opinie i wróżby. Proza i krytyka polska dnia bieżącego*. Kraków 1963, s. 133–136.

O Eroice

- Burek T.: *Twarz wroga*. „Twórczość” 1964, nr 4, s. 76–79.
- Kuczyńska-Koschany K.: *Między lustrami. Polacy o Niemcach – Polacy o Polakach*. „Polonistyka” 1999, nr 3, s. 174–180.
- Maciąg W.: *Tajniki gestapowskiej duszy*. „Życie Literackie” 1963, nr 38, s. 5.
- Sadkowski W.: *Kiedy Himmler odwrócił oczy...* W: I d e m: *Penetracje i komentarze. Notatnik recenzenta 1960–1965*. Warszawa 1967, s. 163–167.
- Wyka K.: *Literatura była pierwsza*. „Życie Literackie” 1970, nr 41, s. 5, 12.

O W drodze do Koryntu

- Bereza H.: *Andrzej Kuśniewicz*. „Tygodnik Kulturalny” 1966, nr 12, s. 4.
Błoński J.: *Z Galicji do Koryntu*. „Życie Literackie” 1967, nr 36, s. 3.
Burek T.: *Uroki i mechanizmy nadbudowy*. W: I d e m: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 93–98.
Maciąg W.: *Groteska w Koryncie*. „Życie Literackie” 1965, nr 9, s. 8.
Termer J.: *Powieść o stadium psychiki*. „Nowe Książki” 1965, nr 4, s. 159–160.

O Królu Obojga Sycylii

- Bartoszyński K.: *Ironia i egzystencja. Uwagi o „Królu Obojga Sycylii” Andrzeja Kuśniewicza*. „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 253–269.
Bereza H.: *Niepowtarzalność*. „Twórczość” 1970, nr 7/8, s. 222–224.
Dąbrowski M.: *Historia albo mity powszednie: „Król Obojga Sycylii” Andrzeja Kuśniewicza*. W: I d e m: *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*. Kraków 2005, s. 267–278.
Juszczak A.: *Dowód na nieistnienie (o zasadzie powszechnych analogii w „Królu Obojga Sycylii” Andrzeja Kuśniewicza)*. „Ruch Literacki” 1997, nr 5, s. 709–725.
Mencwel A.: *Lafcadio jako bibelot*. W: I d e m: *Spoiwa. Refleksje krytyczne*. Warszawa 1983, s. 147–160.
Pietrzak P.: *Królestwo obojactwa, czyli kolaż historii w powieści „Król Obojga Sycylii” Andrzeja Kuśniewicza*. W: I d e m: *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*. Warszawa 2007, s. 215–228.
Pitol S.: *Andrzeja Kuśniewicza requiem dla Habsburgów*. Przeł. D. Ry-cerz. „Twórczość” 1988, nr 12, s. 72–79.
Szybist M.: *Jak zmieniają się ludzie?* „Życie Literackie” 1970, nr 32, s. 10.
Termer J.: *Współczesna proza polska*. „Polonistyka” 1970, nr 6, s. 49–53.

O Strefach

- Bugajski L.: *Strefy ludzkiego życia*. W: *Lektury licealisty. Szkice*. Red. W. Pykosz, L. Bugajski. Wrocław–Warszawa–Kraków 1986, s. 131–136.
Burkot S.: *Strefy*. W: I d e m: *Proza powojenna 1945–1987*. Warszawa 1991, s. 254–267.
Jarzębski J.: *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* W: I d e m: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984, s. 365–411.
Jarzębski J.: *Milka, Bittra, Velma*. „Teksty” 1973, nr 4, s. 40–47.

Krzysztošek W.: *Stygmat zwielokrotnienia*. „Literatura” 1977, nr 39, s. 1, 3.

Sprusiński M.: *Spełniony horoskop*. W: Idem: *Miedzy prawdą a zmysleniem. Szkice o nowszej prozie polskiej*. Kraków 1978, s. 114–118.

O Stanie nieważkości

Bukowska A.: *Spadkobiercy klęski*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 7, s. 26–28.

Kajewski P.: *Stany ważkości i nieważkości historycznej*. „Odra” 1974, nr 5, s. 99–100.

Melkowski S.: *Miedzy zmartwychwstaniem a reanimacją*. W: Idem: *Domena prozy*. Warszawa 1984, s. 217–221.

Mencwel A.: *Nieważkość kontrolowana*. „Polityka” 1974, nr 12, s. 8.

Owczarek B.: *Dwie powieści A. Kuśniewicza: kojarzenie, rozkład i mediacja*. W: Idem: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 51–59.

Sprusiński M.: *Skokiem w osiemnasty wiek*. W: Idem: *Miedzy prawdą a zmysleniem. Szkice o nowszej prozie polskiej*. Kraków 1978, s. 118–122.

Zaworska H.: *Tęsknota*. „Twórczość” 1974, nr 4, s. 97–103.

O Trzecim królestwie

Bugajski L.: *Na rozdrożu*. W: Idem: *Pozy prozy*. Warszawa 1986, s. 41–46.

Matuszewski R.: *Polityka i erotyka – bez złudzeń*. „Literatura” 1975, nr 45, s. 4.

Nawrocki W.: *Kuśniewicz i Niemcy*. „Życie Literackie” 1975, nr 51–52, s. 5.

Owczarek B.: *Moralność i utopia, czyli o potrzebie ideologii*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 6, s. 124–125.

O Lekcji martwego języka

Bugajski L.: *Wstęp do tanatologii*. „Odra” 1978, nr 3, s. 101–103.

Paźniewski W.: *Lekcja umierania*. „Polityka” 1978, nr 4, s. 10.

Pieszczachowicz J.: *Lekcja śmierci*. „Kultura” 1977, nr 50, s. 1, 4.

Rogatko B.: *Smakowanie śmierci czyli w siódlach estetyzmu*. „Życie Literackie” 1978, nr 15, s. 12.

Rutkowski K.: *Martwy język*. „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 11, s. 51–59.

- Sprusiński M.: *Lekcja literatury żywej*. „Literatura” 1977, nr 47, s. 11.
- Uffelman D.: „*Lekcja martwego języka*” *Andrzeja Kuśniewicza i „Marsz Radetzky'ego” Józefa Rotha. Próba paraleli*. W: *Kresy. Syberia. Literatura. Doświadczenie dialogu i uniwersalizmu*. Red. E. Czaplajewicz, E. Kasperski. Warszawa 1995, s. 135–149.
- Zaworska H.: *Przewrotna radość*. „*Twórczość*” 1978, nr 6, s. 119–122.

O Witrażu

- Bugajski L.: *Człowiek na rozdrożu*. „Kultura” 1980, nr 37, s. 3.
- Kraskowska-Lange E.: *...A sprawa polska*. „Nurt” 1980, nr 11, s. 9–10.
- Maj B.: „*Witraż*” *Andrzeja Kuśniewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 7, s. 7.
- Owczarek B.: *Zniewalający urok fikcji albo smutek zakurzonych witraży*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 12, s. 127–128.
- Rogacko B.: *Labirynt*. „Życie Literackie” 1980, nr 35, s. 4.
- Rowiński C.: *Różne barwy witrażu*. „Literatura” 1980, nr 40, s. 8.
- Rutkowski K.: *Lekcja numer dwa – odwzorowanie symetryczne*. „Literatura” 1980, nr 40, s. 9.
- Zaworska H.: *Klerk nieheroiczny*. „*Twórczość*” 1980, nr 11, s. 126–130.
- Żółciński T.J.: *Niedopowiedziany portret artysty*. „Odra” 1980, nr 12, s. 81–82.

O Mieszaninach obyczajowych

- Błazejewski T.: *Gawęda szlachecka dzisiaj*. „Życie Literackie” 1986, nr 14, s. 10.
- Klukowski B.: *Legenda polskiego orientu*. „Nowe Książki” 1986, nr 5, s. 15–17.
- Marzec A.: *Podzwonne czasom i ludziom*. „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 9, s. 136–138.
- Nasiłowska A.: *Dobre wychowanie*. „Odra” 1986, nr 10, s. 96–97.
- Odojewski W.: *Andrzeja Kuśniewicza „Mieszaniny obyczajowe”*. W: *Idem: Raptularz krytyczny. Twórcy – dzieła – konteksty*. Wybór, wstęp, redakcja S. Barć. Lublin 1994, s. 163–171.
- Pawłowski W.: *A pośrodku trochę pusto*. „Literatura” 1986, nr 10, s. 52–53.
- Sadkowski W.: *Pamięć genetyczna Andrzeja Kuśniewicza*. „Polityka” 1986, nr 14, s. 8.

Sołtan T.: *Lekcja minionego czasu*. „Kierunki” 1986, nr 7, s. 10.

Zaworska H.: *Bilet do Trembowli*. „Twórczość” 1986, nr 6, s. 91–94.

O Nawróceniu

Błaszkiwicz A.: *Metro Saint-Paul*. „Twórczość” 1988, nr 8, s. 100–102.

Błażejowski T.: *Pamięć, fotografia, mimesis*. W: *Idem: Historiozofia retoryczna. Formy paraboliczne i apokryficzne w polskiej prozie współczesnej*. Łódź 2002, s. 293–302.

Gosk H.: *Z Zarzecz na Rynek i z powrotem*. „Miesięcznik Literacki” 1989, nr 2/3, s. 176–177.

Jarzębski J.: *Zrozumieć Żydów – zrozumieć siebie*. „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 41, s. 7–8.

Kazmierczyk B.: *Czerwona piłka na uwiezi. Wokół „Nawrócenia” Andrzeja Kuśniewicza*. „Kierunki” 1988, nr 9, s. 11.

Klukowski B.: *W drodze do Galicji*. „Nowe Książki” 1988, nr 1, s. 1–2.

Nasiłowska A.: *Świat odnaleziony*. „Odra” 1989, nr 4, s. 97–98.

Nawrocki W.: *W labiryncie pamięci*. „Kultura” 1988, nr 11, s. 11.

Pieszczachowicz J.: *Nawrócenie do „innej strefy”*. „Literatura” 1988, nr 2, s. 64–67.

Szewc P.: *Stacja w Czahorówce*. „Znak” 1986, nr 7/8, s. 251–255.

Tomala S.: *Andrzej Kuśniewicz – powrót do źródeł*. „Kultura i Życie” [do-datek do „Życia Warszawy”] 1988, nr 4 (z 11 marca 1988), s. 1, 3.

O Mojej historii literatury

Jarzębski J.: *Podróż sentymentalna*. „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 172–175.

Lewandowska A.: *Zakamarki Kuśniewiczowskiej biblioteki*. „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 1–5, s. 151–153.

Maciąg W.: *Pamiętnik wdzięcznego czytelnika*. „Nowe Książki” 1981, nr 3, s. 60–61.

Sterna-Wachowiak S.: *Biblioteka jako koncepcja*. „Nurt” 1981, nr 5, s. 25–26.

Witter W.: *Prywatna historia literatury Andrzeja Kuśniewicza*. „Tygodnik Kulturalny” 1981, nr 14, s. 11.

Żółciński T.J.: *Prywatna historia literatury*. „Nurt” 1981, nr 5, s. 25.

Nota bibliograficzna

Niektóre ze szkiców, składających się na niniejszą książkę, były już publikowane. Włączając je do pracy, wprowadziłam zmiany i poprawki.

Człowiek w teatrze kultury – o „Królu Obojga Sycylii” Andrzeja Kuśniewicza. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury.* Red. E. Kosowska, A. G om ó ł a, E. J a w o r s k i. Katowice 2007, s. 209–222.

„...głębokość nie tylko tradycji, lecz i tragedii...”. *O „Nawróceniu” Andrzeja Kuśniewicza.* W: *Więzy tradycji.* Red. A. W ę g r z y n i a k, M. K o p c z y k. Bielsko-Biała 2005, s. 321–332.

Infarctus myocardi i pytania o tożsamość w powieści Andrzeja Kuśniewicza pod tytułem „Stan nieważkości”. W: *Miedzy literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku.* Red. E. Ł o c h, G. W a l l n e r. Lublin 2005, s. 265–274.

Kilka wątpliwości na temat „czasu prywatnego” w wierszu „Jubileusz” Andrzeja Kuśniewicza. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje.* Red. D. O p a c k a - W a ł a s e k przy współudziale E. D u t k i. Katowice 2007, s. 93–113.

Kontrkultura, „konfortmizm”, konfrontacje. O Trzecim królestwie Andrzeja Kuśniewicza. W: *Nasz XX wiek. Style. Tematy. Postawy pisarskie.* Red. A. O p a c k a, M. K i s i e l. Katowice 2006, s. 194–212.

Korowód wspomnień w utworze Andrzeja Kuśniewicza pod tytułem „Darachów”. W: *Korowód idei i metod. Prace na jubileusz Profesora Czesława P. Dutki i Zakładu Teorii Literatury.* Red. G. K u b s k i, M. M i k o ł a j c z a k. Zielona Góra 2006, s. 123–131.

Lektura i spotkanie o „Mojej historii literatury” Andrzeja Kuśniewicza. W: *Literatura i ja. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI*

wieku. Red. B. Gutkowska przy współudziale J. Gałuszki. Katowice 2007, s. 76–95.

O twórczości Andrzeja Kuśniewicza pisałam także w następujących pracach (ich fragmenty bądź zawarte w nich przemyślenia powracają w tej książce).

Intymność zagubiona i gubiąca w powieści Andrzeja Kuśniewicza pod tytułem „W drodze do Koryntu”. W: *Intymność wyrażona*. Red. M. Kisiel, M. Tramer. Katowice 2006, s. 155–167.

Lekcje i kolekcje. O Lekcji martwego języka Andrzeja Kuśniewicza. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. 1. Red. M. Kisiel przy współudziale G. Maroszczyk. Katowice 2005, s. 69–85.

„Mnożenie siebie”. O poezji Andrzeja Kuśniewicza. Katowice 2007.

O niektórych tropach analizy antropologicznej twórczości Andrzeja Kuśniewicza. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury*. Red. E. Kosowska przy współudziale E. Jaworskiego. Katowice 2005, s. 82–97.

Słowa rozdzielane do pestek – o wierszu Anatomia Andrzeja Kuśniewicza. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Seria trzecia. Red. W. Wójcik, J. Kisiel. Katowice 2005, s. 73–82.

Unik w wyodrębnienie. O historii poza historią w Mieszaninach obyczajowych Andrzeja Kuśniewicza. W: *Poza historią*. Red. J. Lyszczyńska, M. Barłowska. Katowice 2006, s. 225–240.

Fragmenty pracy były również wygłaszane na konferencjach naukowych, najczęściej w skróconych i odmiennych wersjach (teksty zostały złożone do druku w księgach pokonferencyjnych).

Indeks osobowy

- Adler** Alfred 81, 203, 214
Aleksandrowska Elżbieta 242
Amsterdamski Stefan 123
Anders Jarosław 182
Andres Zbigniew 22, 48, 341
Andruchowycz Jurij 41
Andrzejewski Jerzy 18, 145
- Bachelard** Gaston 75
Balajka Petr 340
Balbus Stanisław 97
Balcerzan Edward 37, 39, 199, 220, 261
Balzac Honoré de 245
Bar Adam 265
Baran Bogdan 115
Barańczak Stanisław 124
Barć Stanisław 333, 345
Bardel Michał 130
Barłowska Maria 348
Barthes Roland 98, 99
Bartoszyński Kazimierz 159, 343
Barycz Henryk 242
Beethoven Ludwig van 201
Bejła Jarosław zob. Rzewuski Henryk
Berberyusz Ewa 12, 126
Berent Wacław 172
Bereś Stanisław 136, 137, 189
Bereza Henryk 9, 27, 340, 343
Białoszewski Miron 19, 281
- Bielik-Robson** Agata 81, 306, 319
Bieńczyk Marek 56, 254
Bieńkowska Ewa 122
Błasziewicz Anna 118, 346,
Błażejowski Tadeusz 30, 97, 118, 121,
243, 260, 265, 266, 340, 345, 346
Błoński Jan 10, 16, 23–24, 75, 119, 126,
190, 191, 268, 340, 343,
Bobko Aleksander 333, 334
Bodnar Izabella 174
Bolecki Włodzimierz 136, 319
Bonowicz Wojciech 172
Bosch Hieronim 321
Boy-Żeleński Tadeusz 138
Brandys Marian 14–15
Breza Tadeusz 18
Brodzka Alina (Brodzka-Wald Alina) 23,
120, 341
Buber Martin 76, 94, 130, 148–149, 327
Buczek Marta 41
Buczkowski Leopold 18, 20, 21, 24, 47
Budzyński Michał 240
Bugajski Leszek 9, 93, 174, 181, 243,
254, 340, 343, 344, 345
Bukowska Anna 282, 344
Burek Tomasz 28, 31, 187, 189, 199, 219,
221–222, 342, 343
Burkot Stanisław 343
Burska Lidia 23, 341

- Burzyńska Anna 36
Bykowski Piotr Jaxa 241, 242
- C**
Céline Ferdinand 13, 146
Chciuk Andrzej 70
Chelstowski Bogdan 227, 327
Chlebowski Bronisław 265
Chmielecka Anna 123
Chmielewska Katarzyna 123
Chmielowski Piotr 265
Chodźko Ryszard 340
Chojnowski Andrzej 90, 91
Chołodowski Waldemar 339
Chopin Fryderyk 210
Choromański Michał 18
Chudak Henryk 75
Chwin Stefan 190, 266
Cieślak Robert 33
Cieślak Tomasz 34
Czachorowski Stanisław Swen 19
Czapik-Lityńska Barbara 41
Czaplewicz Eugeniusz 173, 345
Czapliński Przemysław 262, 263, 314
Czarnik Oskar Stanisław 29, 30
Czechowicz Józef 54
Czermińska Małgorzata 67, 72, 75, 77, 143, 144, 324
Czerska Tatiana 34
- D**
Dante Alighieri 155
Dali Salvador 321
Datner-Śpiewak Helena 164, 314
Dąbrowska Elżbieta 319
Dąbrowski Mieczysław 11, 18, 19–20, 22, 23, 28, 57, 65, 84, 119, 158–159, 182, 184, 188, 215, 219, 239, 268, 286, 288, 340, 343
Dehnel Piotr 273, 328, 329
Delaperrière Maria 11, 12, 29, 340
Demidowicz Krzysztof 339
Dietrich Marlena 271
Doktor Jan 76, 327
Dostojewski Fiodor 333
Drewnowski Tadeusz 29, 30, 39, 124
Dutka Czesław Paweł 347
Dutka Elżbieta 342, 347
Dziedzic Lidia 340
Dziewanowski Kazimierz 126
- E**
Easthope Anthony 124
Esterházy Peter 29
- F**
Fabianowski Andrzej 39, 342
Fabiański Stanisław 249
Fiałkowski Tomasz 330
Fik Marta 218
Fiut Aleksander 40–41, 194
Fornalczyk Feliks 37, 340
Frasaszek Andrzej 330
Franciszek Józef I 37, 162, 173, 261, 309
Franco Bahamonde 259
Freud Zygmunt 16, 81, 165, 203, 214, 319, 342
Frosztęga Bogusława 124
Fryderyk Wilhelm II 288
- G**
Gadacz Tadeusz 81, 200, 212, 273, 306,
Gadamer Hans-Georg 58, 64, 273, 292–293
Gałczyński Konstanty Ildefons 96, 110, 111–112, 114
Galdowa Anna 230, 273
Gałuszka Jacek 348
Głowiński Michał 13, 21, 25, 27, 30, 31, 95, 123, 125, 261
Goffman Erving 164, 169, 314, 330
Gombrowicz Witold 17, 18, 25, 27, 28, 35, 136, 138, 146, 188, 189, 190, 191, 195, 261
Gomółka Anna 111–112, 347
Gomulicki Juliusz Wiktor 265
Gonta Iwan 85
Gołuchowski Agenor 11, 264, 266
Gorczyńska Renata 136
Gosk Hanna 196, 346
Goszczyński Seweryn 90

- Grabowski Michał 265
Graf Paweł 9, 10, 14, 28, 87, 340
Grajewski Wincenty 66
Grieg Edward Hagerup 168
Grodziski Stanisław 309
Grupińska Anka 124
Gruszczyński Marcin 81, 306
Gutkowska Barbara 312, 348
- H**
Hadaczek Bolesław 22, 340
Hahn Wiktor 252
Handke Kwiryna 55
Hańska Ewelina (z Rzewuskich) 245
Haupt Zygmunt 18, 20
Heidegger Martin 139, 167, 182, 298
Hejmej Andrzej 97
Herbert Zbigniew 133, 288, 305
Herling-Grudziński Gustaw 136, 263, 308
Hitler Adolf 210
Hoelscher-Obermaier Hans-Peter 29
Horacy 56
- I**
Ingarden Roman 147
Inglot Mieczysław 239–240, 249, 250, 251, 265
Iredyński Ireneusz 222
Iwasiów Inga 34
Iwaskiewicz Jarosław 20, 47, 50, 54, 72, 80, 145, 151, 259, 342
Izabella Kastylijska 311
- J**
Jachmiczak Krzysztof 22, 128, 173
Jamrozek-Sowa Anna 22, 48, 340
Janion Maria 41, 79, 123, 127, 182, 200, 254, 262
Jarosiński Zbigniew 94, 95
Jarzębski Jerzy 9, 16, 26, 27, 30–31, 32, 34, 100–101, 104–105, 112, 121, 131, 144–145, 146, 147, 152, 159, 180, 182, 190, 192–193, 243, 253, 268, 330, 341, 343, 346
Jasiński Bruno 19, 84
Jaspers Karl 212
- Jastrun Tomasz 339
Jastrzębowski Jerzy 126
Jawłowska Aldona 221, 222, 226, 237
Jaworski Eugeniusz 36, 347, 348
Jaworski Stanisław 66
Jedlicki Jerzy 123
Jełowicki Aleksander 241
Jędrzejko Paweł 313
Joachim de Fiore 237, 316
Juszczyk Andrzej 343
- K**
Kabac Eugeniusz 222
Kaczmarek Michał 319
Kajewski Piotr 282, 344
Kalaga Wojciech 313
Kalinka Walerian 40
Karwowska Elżbieta 241
Kasperski Edward 173, 345
Kawyn Stefan 248
Kazimierzycz Barbara 17, 28, 121, 122, 135, 188, 203, 218–219, 271, 286, 341, 346
Kąkolewski Krzysztof 136
Kieniewicz Stefan 241
Kierkegaard Søren Aabye 333
Kijowski Andrzej 24
Kisiel Joanna 348
Kisiel Marian 179, 195, 222, 347, 348
Kisz Danił 29
Kitowicz Jędrzej 54
Kleiner Juliusz 248, 252
Klukowski Bogdan 118, 260, 345, 346
Kłoczowski Jan Andrzej 288
Kłoskowska Antonina 221
Knapik Eugeniusz 313
Kochanowski Jan 90
Kołakowski Leszek 281, 291, 300, 319, 322, 323
Konwicki Tadeusz 70, 136, 137, 145, 188, 189
Kopaliński Władysław 280, 296, 306, 321, 323
Kopczyk Michał 347

- Kopeć Zbigniew 314
Kornhauser Julian 222
Kosowska Ewa 35, 36, 347, 348
Kosz Stanisław 313
Kott Jan 281, 283–285
Kowalczyk Andrzej Stanisław 20
Kowalska Alina 33, 341,
Kowalska Małgorzata 76, 185, 227, 230,
277, 327
Kossak Juliusz 59, 249
Kossak Wojciech 249
Krański Zygmunt 251
Kraskowska-Lange Ewa 243, 345
Krasuski Krzysztof 41
Kraszewski Józef Ignacy 265
Krawczyńska Dorota 120
Krzemieniowa Krystyna 64
Krzemiń Teresa 119, 263, 339
Krzemiński Ireneusz 127, 169, 314
Krzysztozek Wiesław 344
Krzyżanowski Julian 248
Kubski Grzegorz 347
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 342
Kuncewicz Piotr 41
Kuryluk Ewa 163, 165
Kuśniewicz Bolestaw 65
Kuśniewicz Joanna 65
Kuśniewicz Karolina 65
Kuśniewicz Michał 65
Kwiatkowski Jerzy 9, 27, 342
- L**
Latek Olga 306
Lec Stanisław Jerzy 47, 63–64, 153, 161
Lechoń Jan, właśc. Leszek Serafinowicz
25
Legeżyńska Anna 70, 74, 75
Lejeune Philippe 66
Leociak Jacek 120, 123
Lévinas Emmanuel 69, 76, 80, 110, 114,
130, 132, 133, 153, 184, 185, 200, 201,
208, 232, 234, 274, 279, 297, 298,
299, 303, 304, 317, 327, 328, 331
Lewandowska Agnieszka 145, 346
- Ligocka Roma 123
Lipski Jan Józef 19, 294, 342
Lipszyc Adam 306
Lubas-Bartoszyńska Regina 66
Lubelska Magdalena 141, 324
Lyszczyna Jacek 242, 348
- Ł**
Łapiński Zdzisław 95, 314
Łebkowska Anna 33, 97, 121, 141, 158,
243, 324, 341, 342
Łobodowski Józef 14, 20, 54, 84–85, 87
Łoch Eugenia 347
Łotman Jurij M. 74
Łukasiak Tadeusz 340
Łukasiewicz Sławomir 288
Łukaszuk-Piekara Maria 34
- M**
Maciąg Włodzimierz 9, 147, 199, 342,
343, 346
Mach Wilhelm 22, 341
Maciejewska Irena 342
Maciejewski Marian 60
Mackiewicz Józef 70
Magris Claudio 161, 163
Maj Bronisław 243, 345
Makaruk Katarzyna 123
Malczewski Antoni 51
Mallarmé Stéphane 184
Mann Tomasz 122
Mańkowski Tadeusz 248
Margański Janusz 330
Maria Antonina 242
Markiewicz Henryk 149
Markowski Michał Paweł 36, 130, 179,
323, 330
Maroszczuk Grażyna 179, 348
Marzec Anna 345
Matuszewski Ryszard 9, 124, 219, 344
May Rollo 165, 167
Medecka Małgorzata 341
Melkowski Stefan 344
Mencwel Andrzej 9, 38, 282, 343, 344

- Mętrak Krzysztof 341
Michalski Konstanty 201–202
Michalski Krzysztof 293, 305
Michalski Waldemar 14
Miciński Bolesław 145, 149
Mickiewicz Adam 51, 55, 240, 242, 248
Migasiński Jacek 76, 110, 185, 297, 327
Miłosz Czesław 23, 41, 54, 70, 123, 136
Moderska Beata 165
Molisak Alina 123
Monroe Marilyn 271
Moreau Gustaw 181
Morstin Ludwik Hieronim 145
Mozart Wolfgang Amadeus 202
Mrozek Sławomir 106
Mrówczyński Piotr 132, 200, 327
Mytkowska Joanna 132
- N**
Nasiłowska Anna 9, 29, 345, 346
Nastulanka Krystyna 39, 43, 339
Nawrocki Witold 118, 220, 344, 346
Neuger Leonard 41
Nicpan Łukasz 342
Niedzielski Czesław 33
Niedźwiedź Jakub 97
Nienacki Zbigniew 342
Nietzsche Fryderyk 172, 204, 206, 213, 215, 300, 316
Niewiarowski Aleksander 265
Nowak Tadeusz 342
Nycz Ryszard 13, 32–33, 36, 69–70, 133, 134, 151, 171–172, 307, 308, 312, 315, 319, 323
- O**
Ochocki Jan Duklan 40
Odojewski Włodzimierz 20, 21, 36, 70, 79–80, 154, 155, 333, 345
Okopień-Sławińska Aleksandra 134, 135
Olejniczak Józef 41
Ong Walter Jackson 141
Opacka Anna 347
Opacka-Walasek Danuta 305, 347
Opacki Ireneusz 160, 164
- Orwell George 107
Osmólska-Mętrak Anna 161
Ostrawa-Tworkowski Stanisław 65
Ostrowski Jan K. 241, 242, 249, 250
Owczarek Bogdan 33, 227, 243, 344, 345
- P**
Panas Władysław 119
Paradowski Jan 30
Parnicki Teodor 18, 145
Paskiewicz Iwan 265
Pawletko Beata 41
Pawlicki Maciej 339
Pawlikowska-Jasnorzeńska Maria 145, 149–150
Pawłowski Bronisław 241
Pawłowski Włodzimierz 17, 26, 186, 194–195, 260, 266, 341, 345
Paźniewski Włodzimierz 21, 22, 23, 339
Perec Icchak Lejb 123
Picasso Pablo, właśc. P. Ruiz Blasco 254
Piechota Marek 242
Pieszczachowicz Jan 118, 174, 344, 346
Pietrych Krystyna 34
Pietrzak Przemysław 343
Pietrzak-Merta Magda 124
Piłsudski Józef 263
Pitol Sergio 29, 159, 343
Pocieja Bohdan 318
Podlewski Roman 240
Podraza-Kwiatkowska Maria 171, 342
Pol Wincenty 240
Poniński Adam 11, 40, 288, 292
Prek Franciszek Ksawery 242
Prokop Jan 179–180
Pruszyński Ksawery 54, 138, 149, 264
Pruszczewska-Kozolub Adela 319
Przyboś Julian 20
Przybylski Ryszard 200, 265
Przymuszała Beata 124
Przyłębski Andrzej 58
Pykosz Wojciech 93, 343
- R**
Radetzky Joseph 173

- Radomińska Jadwiga 339
Rembowska-Pluciennik Magdalena 36
Rembrandt Harmenszoon van Rinn 311, 320
Reychman Jan 241–242
Ricoeur Paul 227, 277–278, 280, 327
Ritz German 22, 341
Rogatko Bogdan 243, 344, 345
Romanowski Andrzej 127
Romanowski Mieczysław 240
Rops Felician 181
Rosiek Stanisław 182
Rosner Katarzyna 149, 289, 290
Roth Józef 173
Rousseau Jan Jakub 168
Roux Dominik de 136
Rowiński Cezary 27, 173, 243, 341, 345
Różewicz Tadeusz 33
Rudnicki Adolf 18, 28
Rudziński Roman 212
Rutkowski Krzysztof 177, 243, 344, 345
Rycerz Danuta 29, 159, 343
Rychard Andrzej 123
Rykner Arnaud 124
Rymkiewicz Jarosław Marek 263
Rzewuska Konstancja 241
Rzewuska Rozalia (z Lubomirskich) 242, 243, 245–247, 256, 257
Rzewuski Henryk (Bejła Jarosz) 42, 145, 191, 192, 249–250, 265, 266, 267
Rzewuski Seweryn 241, 242
Rzewuski Wacław (Emir, ataman Rewucha) 42, 239–247, 249–250, 251–252, 256, 257, 258
Sade Donatien Alphonse Francois (Markiz de Sade) 16, 146, 335
Sadkowski Wacław 342, 345
Sandauer Artur 124, 125, 127, 128, 129, 130, 145–146
Sapa Dorota 91
Sapieha Leon 241
Sartre Jean Paul 330
Schulz Bruno 28, 340
Serczyk Władysław Andrzej 92
Siedlecka Joanna 12–13
Siemieński Lucjan 250
Sienkiewicz Henryk 196
Sierocka Beata 273
Siwicka Danuta 56, 254
Schlegel Fryderyk 254
Skarga Barbara 69, 76, 80, 139, 140, 141, 167, 168–169, 185, 200, 213, 274, 279, 297–298, 299, 301, 302, 303, 307, 315, 317, 318, 319, 327, 332, 335
Skwarek Irena 134
Sławiński Janusz 33, 159, 243
Słowacki Juliusz 84, 240, 241, 252
Smulski Jerzy 66, 95, 134, 135–136
Sofokles 165, 167, 168
Solomon Norman 132
Sołtan Tadeusz 260, 266, 346
Sontag Susan 182, 183
Spinoza Benedykt 128, 133, 273
Sprusiński Michał 173, 219–220, 282, 344, 345,
Spytkowski Józef 248
Stala Marian 342
Stanisławiak Ewa 230
Stanny Janusz 212
Stasiuk Andrzej 41
Stempowski Jerzy 20, 41
Sterna-Wachowiak Sergiusz 146, 186, 342, 346
Stojowski Andrzej 21, 47
Strzałka Jan 330
Strykowski Julian 18, 20, 47, 70, 79, 136, 138, 145, 173
Suchodolski January 249
Sudolski Zbigniew 239
Szacki Jerzy 164, 255, 314
Szaruga Leszek 20
Szary Stefan 131, 329
Szela Jakub 19, 84
Szczęśniak Grażyna 8, 10, 136, 137, 190, 310, 339

- Szekspir William, właśc. Shakespeare William 333
- Szeptycki Andrej 87
- Szewc Piotr 22, 136, 346
- Szweykowski Zygmunt 265
- Szybist Maciej 343
- Szymanowski Karol 72
- Szymanowski Wacław 265
- Szymczak Mieczysław 282
- Szymutko Stefan 177
- Ś**
- Śliwiński Piotr 263
- Śpiewak Paweł 164, 314
- Świda-Ziomba Hanna 126
- T**
- Taranienko Zbigniew 339
- Tarnowski Stanisław 241
- Tatarkiewicz Anna 75
- Taylor Charles 81, 293, 305, 306, 317, 331
- Tazbir Janusz 47, 248
- Termer Janusz 343
- Tischner Józef 64, 69, 71, 72, 82, 100, 104, 112, 131, 153, 164, 169, 170, 172, 184, 206, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217–218, 231, 235, 236, 304, 315, 320, 328, 329, 332, 333, 334, 335
- Tomala Stanisław 118, 346
- Tomasik Wojciech 95
- Tomkowski Jan 18, 23, 32, 341
- Traczewska Maria 195
- Tramer Maciej 348
- Trocki Lew 225
- Trzęsiok Marcin 313
- Trznadel Jacek 14, 98, 99
- Turowicz Jerzy 127
- Tuwim Julian 138, 145, 150
- U**
- Ubertowska Aleksandra 124
- Uffelman Dirk 173, 345
- Ugniewska Joanna 161
- Ujejski Józef 252
- Ulewicz Tadeusz 248
- Uliasz Stanisław 22, 55, 57, 58, 341
- W**
- Wallis Mieczysław 162, 313
- Wallner Grzegorz 347
- Wańkiewicz Melchior 72, 136
- Waśkiewicz Andrzej K. 222
- Ważyk Adam 145
- Weil Simone 70, 74
- Węgrzyniak Anna 347
- Wiegandt Ewa 21, 22, 162–163, 173, 181, 268, 341
- Wilkoń Aleksander 33, 341
- Wilde Oscar 184
- Wilson Colin 195–197
- Wiśniewski Wojciech 39, 339
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 11, 17, 28
- Witkowska Alina 248, 249, 265
- Witosz Bożena 33, 341
- Witter Wanda 144, 346
- Wittlin Józef 22, 41
- Wojdowski Bogdan 145
- Wojnakowski Ryszard 22, 128, 173
- Woldan Alois 22, 128, 173
- Wolter, właśc. François Marie Arouet 16, 145, 335
- Wołowicz Grzegorz 120
- Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 341
- Wójcik Tomasz 313
- Wójcik Włodzimierz 348
- Wróbel Józef 119
- Wyka Kazimierz 9, 18–19, 20, 27, 28, 60, 84, 159, 341, 342
- Wyka Marta 60, 341
- Wysłouch Seweryna 33, 161
- V**
- Vincenz Stanisław 20, 23, 41, 57, 146, 150, 154, 155
- Z**
- Zaleski Marek 22, 33, 96, 104, 117, 123, 124
- Zawadzki Andrzej 323, 330, 332

Zaworska Helena 243, 282, 286, 339,
344, 345, 346

Zimmerer Katarzyna 123

Zysk Tadeusz 165

Żębikowski Andrzej 131

Żeleźniak Maksym 85

Żmigrodzka Maria 56, 254

Żółciński Tadeusz J. 145, 243, 345, 346

Żukowski Tomasz 123

Żurawski Kazimierz 29

Elżbieta Dutka

**Not only geographical surroundings
On the literary output of Andrzej Kuśniewicz**

S u m m a r y

The attempt was made to read the literary output (both the epic and poetic one) of one of the most “controversial” 20th century writers. A large scope, variety and popularity of his writing (reflected in many critical and theoretical and literary reviews) make it impossible to skip his works in a historical and literary reflection of the recent century.

The interpretations presented derive from the assumption that the artistic shape of texts written by Kuśniewicz is connected with anthropological intuitions, aesthetic choices are motivated by the issues raised here, linguistic experiments, stylistic and composing means contribute to the vision of man and culture shown in these works.

In the first part of the work, the most popular ways of reading Kuśniewicz’s writing, connected with its Galician and autobiographic nature, were revisited. Starting with the analysis of the role of geographical and historical realities, as well as relationships between literary texts and the author’s biography, the author pays a special attention to their symbolic, and, first of all, anthropological dimension (exposing a poetical reflection on the issue of an individual in the light of history in *Słowa o nienawiści*, emphasizing the importance of a dialogue and community in *Strefy*, and showing a meeting with “the other” – other tradition and culture in *Nawrócenie*). Such a perspective on “Galician” works by Kuśniewicz makes it possible to discern not only the Utopian images of a multicultural and multinational community, the change of the Arcadia of childhood into the hell of history, the real space into the mythic land, but also an outline of a literary conception of man. Broadly-understood connections with space, time and “the other”, become important from the perspective of identity processes, the elements of the Galician conception take on a universal dimension – are a way of thinking about man. Complementary to this part of work are interpretations of *Puzzle pamięci* (a very long conversation with the writer) and a collection of drafts entitled *Moja historia literatury*. The author pays a special attention to the motive of a meeting which is connected not only with interpersonal relations, but also stands for intertextual ones in Kuśniewicz’s writing (a meeting with oneself from the past, with “others” – people and texts, the idea of the reading-meeting).

The second part of the work constitutes the analysis of the most important novels written by Kuśniewicz, i.e. *Król Obojga Sycylii*, *Lekcja martwego języka*, *Eroika*, *Trzecie królestwo*, *Witraż*, *Mieszaniny obyczajowe*, *W drodze do Koryntu* and *Stan nieważkości*. In these interpretations, among other things, the motive of an escape was exposed. The characters of Kuśniewicz's works run away from their own "I" into the world of culture, memories, Faust-like dreams or fascination with death; they are "outsiders" in the "heroic times", conformists forgetting about their own ideals and beliefs, or misunderstood individuals fighting for their own hermetic world. The key issue seems to cover a separation of an individual and the lack of dialogue with "others".

The closing part presents the readings of two texts which constitute a summary of Kuśniewicz's artistic output. The poem *Jubileusz*, and fragments of an unfinished novel entitled *Lekcja anatomii* prove that his writing does not only involve a joint reflection on the issue of man and world, but rather exposes dark places, shows controversial attitudes and choices, as well as issues considered to be shameful. The reality in his works is "unreal" – impenetrable, whereas man is always unfulfilled. The unclear and impossible to understand predominate here. Also, the feeling of failure and smallness often appears. Kuśniewicz's writing points to the margins of existential experiences, ambiguous and controversial attitudes and choices, shameful issues withdrawn from the collective and individual awareness. By means of the creations of outranging characters, and a repulsive image of reality, the writer searches for the truth about man and the world, offers the reader a certain type of "shock therapy", provokes him/her to oppose, but also to reflect upon it and think about it.

Elżbieta Dutka

Nicht nur geographische Gebiete Das Schaffen von Andrzej Kuśniewicz

Z u s a m m e n f a s s u n g

Es wird in der vorliegenden Monografie versucht, sowohl Prosawerke wie auch dichterisches Schaffen eines der „strittigsten“ Schriftsteller des 20.Jhs., Andrzej Kuśniewicz, zu erforschen. Da sein Schaffen sehr umfangreich, abwechslungsreich und populär ist, was in zahlreichen literaturkritischen und literaturtheoretischen Aussagen ihre Widerspiegelung findet, lässt es sich an literaturgeschichtliche Reflexion über das vergangene Jahrhundert nicht stillschweigend vorbei.

Die hier dargestellten Auslegungen stützen sich auf eine Überzeugung, dass die künstlerische Form der Kuśniewicz'schen Texte mit seinen anthropologischen Vorahnungen verbunden ist, seine ästhetischen Entscheidungen mit den von ihm erörterten Themen begründet sind und die von ihm angewandten Sprachexperimente, stilistischen Mittel und Kompositionsmittel der in seinen Werken erscheinenden Vorstellung über Menschen und Kultur dienen.

In dem ersten Teil der Monografie werden die häufigsten Meinungen über Kuśniewicz'sche Werke überprüft, die den galizischen und autobiographischen Charakter seiner Texte in Rücksicht nehmen. Von der Rolle der geographischen und historischen Realien ausgehend versucht die Verfasserin zu beurteilen, inwieweit diese Texte mit dem Leben des Schriftstellers verbunden sind. Sie betont dabei ihren symbolischen und vor allem anthropologischen Charakter: in dem Werk *Die Worte über Hass* – poetische Reflexion zum Thema „Ein Individuum angesichts der Geschichte“, in *Zonen* – die Bedeutung des Dialogs und der Gemeinschaft und in *Bekehrung* – ein Zusammentreffen mit dem „Fremden“, mit anderer Tradition und anderer Kultur. Solch eine „galizische“ Betrachtung der Werke von Kuśniewicz lässt nicht nur utopische Bilder der Mehrkultur- und Vielvölkergemeinschaft, Umwandlung des Kindheitsarkadiens in geschichtliche Hölle und die eines realen Landes in ein mythisches Land erkennen, sondern auch eine bestimmte literarische Konzeption des Menschen verwirklichen. Die vom Standpunkt der Identitätsprozesse betrachteten weit reichenden Verbindungen zu Raum, Zeit und zu „Anderen“ gewinnen immer mehr an Bedeutung, die Elemente der galizischen Konvention werden universeller – sie entscheiden über eine bestimmte Wahrnehmung eines Menschen. Der Teil wird mit der Erklärung des Werkes *Das Ge-*

dächtnispuzzle (ein Interview mit dem Schriftsteller) und der Skizzensammlung *Meine Literaturgeschichte* ergänzt. Die Verfasserin schenkt viel Aufmerksamkeit dem Tref-fensmotiv, das mit zwischenmenschlichen Beziehungen verbunden ist, aber im literari-schen Schaffen von Kuśniewicz auch gewisse intertextuelle Verbindungen (ein Zusammentreffen mit sich selbst vor Jahren, mit „anderen“ Personen und Texten, eine Lektüre-Treffen-Konzeption) verkörpert.

Der zweite Teil beinhaltet literarische Analysen von den wichtigsten Werken des Autors: *Der König der beiden Sizilien*, *Ein Unterricht der toten Sprache*, *Die Korruption*, *Eroica*, *Das dritte Königreich*, *Die Glasmalerei*, *Der Sittenmischmasch*, *Auf dem Wege nach Korinth* und *Die Schwerelosigkeit*. In den Analysen wird besonders das Fluchtmotiv hervorgehoben. Kuśniewicz's Helden fliehen vor dem eigenen „Ich“ in die Welt der Kultur, der Erinnerungen, in Faustträume oder werden vom Tod fasziniert; sie sind Outsider in „heroischer Zeit“, sie sind eigene Ideale und Gesinnung verratende Konformisten, oder auf Unverständnis stoßende Individualisten, die ihre geschlossene Welt zu schützen versuchen. Zum Hauptproblem wird hier die Absonderung des Indi-viduums und der Mangel an persönlicher Beziehung, am Dialog mit den „Anderen“.

Zum Schluss werden zwei Texte erforscht, die ein gewisses Resümee des Werkes von Kuśniewicz sind. Das Gedicht *Das Jubiläum* und die Fragmente des unvollendeten Romans *Der Anatomieunterricht* sind ein Beweis dafür, dass diese Werke keine Refle-xion über den Menschen und die Welt enthalten, sondern dunkle Stellen, kontroverse Einstellungen, Wahlen und die für schändlich gehaltenen Angelegenheiten exponiert. Die in Kuśniewicz's Werken erscheinende Wirklichkeit ist „unrealistisch“ – rätselhaft, und der Mensch fühlt sich ständig unerfüllt. Am häufigsten kommen hier Unklares und Unbegreifliches, Niederlage- u. Minderwertigkeitsgefühl zum Vorschein. Kuśniewicz schenkt viel Aufmerksamkeit der marginalen existentiellen Erfahrungen, der zwei-deutigen, kontroversen Einstellungen und Wahlen, der schändlichen Angelegenheiten, die aus dem kollektiven und individuellen Bewusstsein verdrängt werden. Durch absto-ßende Figuren und abstoßendes Wirklichkeitsbild sucht der Schriftsteller nach einer Wahrheit über den Menschen und die Welt, er bietet dem Leser die einzigartige „Schocktherapie“ an und regt zum Widerspruch aber auch zum Nachdenken an.

nr inw.: BG - 364540



BG 364540

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1713-7